KLAVIERSCHULE

VON

S. LEBERT UND L. STARK

1.

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

3425.

3074/I



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

3425.

B3425
4234 I

Zeneművészeti Főiskola
Liszt Múzeum
Lvt-266/1.-ff.

LISZT FERENCZ
HAGYATÉKA

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneakadémia könyvtára
Leltárszám: 1956. nov.
3425/1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3425
3074
I
B 3425/I

GROSSE THEORETISCH-PRAKTISCHE

KLAVIERSCHULE

FÜR DEN SYSTEMATISCHEN UNTERRICHT

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

NACH ALLEN RICHTUNGEN DES KLAVIERSPIELS VOM ERSTEN ANFANG BIS ZUR HÖCHSTEN AUSBILDUNG.

VON

SIGMUND LEBERT UND LUDWIG STARK

Professoren am Conservatorium zu Stuttgart.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VOLLSTÄNDIG IN VIER THEILEN.

MIT EINEM IM VIERTEN THEIL ENTHALTENEN ANHANG, BESTEHEND AUS VIER GROSSEN ORIGINAL-BEITRÄGEN VON

Dr FRANZ v. LISZT,

sowie weiteren einzelnen Studien von BENEDIKT, BENDEL, FAISST, FINK, FERD. HILLER, KRÜGER, FRANZ LACHNER, IGNAZ LACHNER, VINZENZ LACHNER, MOSCHELES, A. RUBINSTEIN, SPEIDEL.

ERSTER THEIL.

DRITTE DURCHAUS VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

Preis: Rthlr. 2. 20 Ngr. oder fl. 4. 36 kr.

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1868.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

9074/I
B 3425/I

SEINER MAJESTÄT

DEM KÖNIG

KARL

VON WÜRTTEMBERG

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA
ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

UNTERTHÄNIGST GEWIDMET

VON

DEN VERFASSERN.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B 3425/I

LISZT FERENCZ · HAGYATÉKA ·

Euer Königliche Majestät,

Allerhöchstwelche schon als Kronprinz die Gnade hatten die Dedikation vorliegenden Werkes anzunehmen, geruhten huldvollst den in Ehrfurcht unterzeichneten Verfassern zu gestatten, auch diese dritte Auflage desselben, als die erste seit Euerer Königlichen Majestät Regierungsantritt, mit Allerhöchst Deren Namen zu schmücken. In dem erhebenden Bewusstsein, dass vorliegende Klavierschule zu dem erfreulichen Gedeihen der Anstalt besonders mitwirkte, welche das Glück hat, Euer Königliche Majestät ihren Protektor nennen zu dürfen, legen die Verfasser Euerer Königlichen Majestät, dem erhabenen Förderer wie alles Guten überhaupt, so insbesondere der Kunst und Wissenschaft, diese Frucht ihres redlichen Strebens in Ehrfurcht zu Füssen und verharren in tiefster Ergebenheit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Euerer Königlichen Majestät

allerunterthänigste treugehorsamste

Stuttgart, im Februar 1868.

Sigmund Lebert,
Ludwig Stark.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3425

Als wir vor mehreren Jahren mit der ersten Auflage dieser Schule vor das Publikum traten, baten wir mehrere hochgefeierte Tonmeister Deutschlands um genaue Prüfung und strenge Beurtheilung unseres Werkes und hofften durch Vorlage der uns gewordenen Zuschriften sowohl bei Kennern als beim Publikum einiges Vertrauen zu erlangen und in der musikalischen Welt wenigstens als redlich Strebende gastfreundliche Aufnahme zu finden. Wir erfüllen nur eine Pflicht der Dankbarkeit und Hochachtung, wenn wir dieselben auch dieser Auflage unverändert beischliessen.

Ich habe die Klavierschule der Herren S. Lebert und L. Stark genau durchgegangen und geprüft, und es gereicht mir zu besonderem Vergnügen bezeugen zu können, dass es meiner Ansicht nach wenig Werke gibt, in welchen das Innere, der eigentliche Kern der Kunst des Klavierspiels so vollständig und gründlich behandelt worden ist, als in dieser Methode. Was jeden unparteiischen Leser und Beobachter ganz besonders interessiren dürfte, ist der meistens gelungene Versuch — neben nützlichen, nöthigen Fingerübungen die musikalische Form nicht zur Nebensache zu machen, und dem armen geplagten Schüler durch Tondichtungen einer höheren Gattung, als der hergebrachten, trocknen Fingerquälereien, Lust und Liebe zur Arbeit zu geben. Die Andeutungen für die Wahl der diese Schule gleichsam ergänzenden und zu verschiedenen Epochen einzuschaltenden Studien und Compositionen für das Pianoforte scheinen mir auch sehr zweckmässig, wie überhaupt die in dem Werke vorherrschende Tendenz, überall das Praktische so viel als möglich mit dem Theoretischen zu verbinden.

Stuttgart, den 24. Oktober 1856.

Julius Benedict.

Die „Theoretisch-praktische Klavierschule von Sigmund Lebert und Ludwig Stark“ ist meiner Ueberzeugung nach ein sehr gediegenes Werk, welches alle mir bekannten Klavierschulen an Gründlichkeit und Vollständigkeit übertrifft, und dessen allgemeine Verbreitung vom entschiedensten Nutzen für eine solide Ausbildung im Klavierspiel seyn müsste.

Stuttgart, den 7. Januar 1856.

Dr. Immanuel Faisst.

Der Unterzeichnete, welcher die grosse Klavierschule von den Herren S. Lebert und L. Stark genau durchgesehen hat, muss mit Freude bekennen, dass dieselbe den Unterricht in ganz neuer Weise und sowohl in theoretischer wie technischer Beziehung, vom ersten Anfang bis zur neuesten Entwicklung des Klavierspiels, ebenso gründlich als systematisch consequent behandelt. — Ein Hauptverdienst derselben ist, dass sie, ohne die neueste sogenannte romantische Spielart auszuschliessen, eine würdige Vorbereitung und Ausbildung für die klassische Schule gewährt, der Grundlage aller Musik. Ebenso darf sie mit allem Rechte als Vorschule für solche angesehen werden, die sich später im Orgelspiel ausbilden wollen, daher sie namentlich auch für Schullehrerseminarien und Organistenvorschulen sehr nützlich sein dürfte. — Der Unterzeichnete wird es sich angelegen seyn lassen derartige Institute auf dieses Werk aufmerksam zu machen und zu deren Einführung nach Kräften hinzuwirken.

München, den 20. Oktober 1855.

J. G. Herzog,
Professor der Musik an der
k. Universität Erlangen.

Wenn ich auch nicht mit allen von den Herren Lebert und Stark ausgesprochenen Ansichten übereinstimmen kann, so spreche ich mich doch gerne in Bezug

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auf ihre Klavierschule dahin aus, dass dieselbe von einer ungemeinen Gründlichkeit, Vollständigkeit und Folgerichtigkeit ist und dass sie, von tüchtigen Lehrern benutzt, die erspriesslichsten Resultate haben wird.

Köln, den 15. November 1857.

Ferd. Hiller,
Director des Conservatoriums in Köln.

Der Endesunterzeichnete erklärt hiedurch der strengsten Wahrheit gemäss, dass die Klavierschule der Herren Lebert und Stark als eine auf diesem Kunstgebiete ebenso neue wie dem Zweck vollkommen entsprechende Erscheinung bezeichnet zu werden verdient, indem dieselbe von den, für eine gediegene musikalische Jugendbildung stets als richtig erkannten Gesichtspunkten ausgehend, ein wissenschaftliches, wohlgeordnetes Unterrichtssystem aufstellt, und dasselbe in theoretischer wie praktischer Hinsicht nach allen Richtungen des Klavierspiels, von dessen Anfängen bis zur neuesten Entwicklung, in consequenter Stufenfolge durchführt, so dass genannte Schule ihrer besondern Zweckmässigkeit halber nach jeder Seite der nachdrücklichsten Empfehlung würdig sein dürfte.

München, den 13. Juli 1855.

Franz Lachner,
königl. bayr. General-Musikdirector.

Der Unterzeichnete begrüsst mit Freude das Erscheinen von S. Lebert's und L. Stark's grosser Klavierschule, welche in allen Theilen und nach allen Richtungen hin den gesteigertsten Anforderungen vollkommen Genüge leistet. Die systematische Ordnung sowohl wie die stufenweise Entwicklung in theoretischer als praktischer Beziehung, möchte kaum sorgfältiger und gründlicher erdacht werden dürfen. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass dieses vortreffliche Werk einer allgemeinen Verbreitung sich erfreuen wird, über dessen Werth und Bedeutung sich bereits die bekanntesten musikalischen Autoritäten mit übereinstimmender Anerkennung aussprachen, welchem Urtheile mit vollkommener Ueberzeugung sich anschliesst

Hamburg, den 30. September 1857.

Ignaz Lachner,
Kapellmeister.

Zu dem Werke, das Sie geliefert, kann ich Ihnen aufrichtig Glück wünschen. Sie haben darin eine Summe von Wissen und Erfahrung niedergelegt, die nur derjenige genugsam zu würdigen weiss, der selbst langjährigen Unterricht ertheilt hat und dem es ernstlich darum zu thun war Alles sorgfältig aufzusuchen, was den Schüler hemmt, bis die Mittel gefunden waren, die ihn von den Fesseln befreien, die seinen Fortschritt zurückhalten und die theils in der mangelnden Intelligenz, theils in Fehlern der Hand und der Finger wurzeln. Mit Hilfe dieser Schule und an der Hand eines Lehrers, der gerade kein lumen mundi zu seyn braucht, wenn er sich nur an Ihre Anleitung halten will, muss der Schüler auf dem langsam vorbereitenden, stufenweise fortschreitenden Wege schöne Fortschritte machen, wäre er auch von der Natur nicht besonders zur Musik disponirt. Es würde zu weit führen, in das Detail des umfangreichen Werkes einzugehen; aber es muss vor Allem mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, die Einleitung Theil I. S. 1 ff. nicht wie die Vorrede eines Buches zu behandeln, die in der Regel ungelesen bleibt. Sie verdient die ernste Beherzigung der Eltern, die ihrem Kinde einen Klavierlehrer zu geben beabsichtigen; sie ist eine Mahnung an die überaus grosse Mehrzahl der Musik- und Klavierlehrer, sich Rechenschaft über das innere Wesen ihrer Kunst zu verschaffen; sie gibt dem Schüler den allein richtigen Weg klar und fasslich an, sein Instrument beherrschen und die klassischen Werke Clementi's, Haydn's, Mozart's, Beethoven's auf die rechte Weise, d. h. nach ihrer Eigenthümlichkeit, und ohne die so gang und gäbe gewordene Einmischung moderner Zuthaten vortragen zu lernen. Noch nirgends ist meines Wissens Alles auf den Musik- und speciell Klavier-Unterricht Bezügliche so zusammenfassend und eindringlich ausgesprochen worden. Das offen ausgesprochene Geständniss der Unfähigkeit einer grossen Anzahl von Klavierlehrern ist ein Wort zu seiner Zeit. Denn Jedermann gibt heutzutage Klavierunterricht, selbst wenn er nicht einmal eine Tonleiter zu spielen vermag, und diese Classe von Menschen stiftet grösseres Unheil an, als auf den ersten Blick zu übersehen ist.

Was die praktischen Beispiele und Uebungsstücke betrifft, so bestehen sie ausser den unvermeidlichen Tonleitern und allen daraus hergeleiteten Varianten und Melismen aus einer reichen Auswahl kleinerer und grösserer Originalcompositionen, die von den ersten Anfängen ausgehend, mit kluger Auswahl und Vorsicht auf allmälige Erweiterung des Terrains grösseren Reichthum und Complicirtheit hinzuführen. Dieselben sind grösstentheils schön componirt und eben so weit entfernt dem Ohre nur zu schmeicheln als nur trockene Uebungsexempel zu seyn. Der Schüler — und sehr häufig auch der Lehrer — wird mit der Bedeutung und der Form der Sonate bekannt gemacht, in der unsere grössten Meister die Quintessenz der Klaviermusik niedergelegt haben, eine Form, die den Schlüssel des Verständnisses für das Quartett und die Sinfonie bildet. Für das so überaus wichtige gebundene Spiel, ohne dessen sichere Ausübung der Schüler

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

wohl ein Virtuose in modernem Sinn, aber kein Klavierspieler von Belang und noch weniger ein Musiker werden kann, ist durch polyphone Sätze, Choräle, Nachahmungen, Canons und Fugen in strengem Style reichlich gesorgt. Besondere Erwähnung darunter verdient Introduction, Fuge und Choral zu Ende des III. Theils, ein effectreiches Musikstück, das den Componisten wie den Virtuosen auf einer bedeutenden Höhe zeigt. Für sehr zweckmässig muss die Zusammenstellung aller vier Liniensysteme bei vierhändigen Sätzen erachtet werden, eine Anordnung, die dem Lehrer die Uebersicht des Schülers erleichtert und den Letzteren daran gewöhnt, ausser seinen zwei Linien noch andere Gegenstände in's Auge zu fassen. Ist noch etwas zur Empfehlung dieser trefflichen Schule zu sagen, so mag die schöne Ausstattung und der verhältnissmässig billige Preis bemerkt werden. Schliesslich die Versicherung meiner aufrichtigen Hochachtung und die besten Wünsche für die Erreichung eines so wohl verdienten Lohnes.

Ihr ergebenster

Vincenz Lachner.

Mannheim, im November 1857.

Nehmen Sie meinen aufrichtigen Dank für gütige Mittheilung Ihrer Klavierschule, deren genaue Durchsicht mir ungemeine Befriedigung gewährte. Das System ist so klar und in stufenweiser Folge entwickelt, der ganze Plan vortrefflich tief durchdacht, gründlich behandelt, consequent durchgeführt, und Sie eben neben manchem Neuen des Nützlichen und Interessanten unendlich viel. Nicht minder fesselten meine Aufmerksamkeit die vielen praktischen meisterlichen Beispiele, die dem Werke grossen Werth verleihen. Selbst bei dem rein technischen, gewöhnlich trockenen, sich mit der Vorbildung beschäftigenden Theile geben Sie in den Tonstücken dem Schüler, der durch die nöthigen, oft geistermüdenden Vorübungen abgestumpft zu werden pflegt, bereits eine Einsicht in die werthvolleren Tondichtungen höherer Gattung, einen lohnenden Hinblick auf interessante künstliche Formen und klassische Musik, wodurch Sie fortwährend die Aufmerksamkeit des Schülers fesseln und das Interesse in ihm rege erhalten. Kurz, es ist durch und durch ein höchst achtungswerthes Werk. Somit begrüsse ich das Erscheinen dieses Meisterwerks aufs Freudigste und werde, so viel in meinen schwachen Kräften liegt, für dessen Verbreitung und Benutzung in musikalischen Kreisen und Lehrinstituten möglichst wirken.

Genehmigen Sie die vollste Werthschätzung

Ihres ergebensten

C. G. Reissiger,

königl. sächs. Hofkapellmeister.

Dresden, den 21. Oktober 1857.

Nach dem Wunsche der Herren Verfasser der neuen Pianoforte-Schule von Lebert und Stark hat der Unterzeichnete dieselbe genau geprüft, und gefunden, dass dieses umfassende, den hochwichtigen Vorwurf erschöpfende Werk schon darum alles Vorhandene bei weitem hinter sich lässt, und siegend überragt, weil hier nicht allein die ganze Technik des Pianofortespiels bis in seine feinsten, complicirtesten Nuancen geboten, sondern klassische, ächt-musikalische Heranbildung des Schülers, vom Stammeln der Töne bis zum Verständniss unserer Kunstheroen, gründlich, stufenweise, durch alle Phasen folgerecht entwickelt wird, und so sich dem Schüler unbewusst zum Hauptzweck des Ganzen emporhebt. Diesen Stempel ächter Weihe, den die Verfasser diesem Werke so glücklich aufzudrücken wussten — wer, der für Wahrheit fühlt, und unsere heutige Zerrissenheit musikalischer Zustände tief betrauert, sollte ihn nicht, wo immer er gefunden wird, mit Freude begrüssen, und das Erscheinen vorliegenden Werkes nicht von Herzen willkommen heissen?! — In diesem Zurufe liege Dank und Glückwunsch dem zeitgemässen Unternehmen!

Stuttgart, den 5. April 1856.

P. v. Lindpaintner,

königl. württemb. Hofkapellmeister.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Empfangen Sie für Ihre gütige Zusendung Ihrer vortrefflichen Klavierschule meinen verbindlichsten Dank, sowie auch die Bitte um Nachsicht mit meiner Säumniss, die nur theils durch überhäufte Geschäfte, theils auch durch den Wunsch — das umfassende und sehr interessante Werk recht gründlich kennen zu lernen — verschuldet wurde.

Ich bekenne Ihnen ganz offen, dass ich nach sorgfältiger Prüfung Ihrer Klavierschule niemals noch ein Werk ähnlicher Art mit so vollständiger Befriedigung aus der Hand gelegt habe, wie das Ihrige. Die Vortrefflichkeit seines Plans geht mit seiner erschöpfendsten Ausführung Hand in Hand. Der Vortrag seiner Lehren, klar und bündig, stets erschöpfend, ist für Lernende so wie selbst für Lehrende höchst instructiv und es ist mit Gewissheit vorauszusetzen, dass jeder (natürlich mit Talent begabte) Schüler, am Schlusse seines gewissenhaften Studiums Ihrer Klavierschule sich auf dem Gipfel selbst des modernsten, vollgriffigsten Klavierspiels befinden muss.

Diese Meinung wird sicherlich in kurzer Zeit allgemeine Ansicht werden, und damit die weiteste Verbreitung des schönen Werkes in natürlicher Verbindung stehen.

Hannover, den 20. Oktober 1857.

Dr. H. Marschner,

königl. hannov. Hofkapellmeister.

Es gewährt mir besonders Vergnügen meine Ansichten über gründliches Klavierspiel, so wie über technische und geistige Entwicklung im Vortrag bis zur höchsten Ausbildung, in der Klavierschule von S. Lebert und L. Stark theoretisch wie praktisch durch systematisch klare Darlegung ausgeführt zu sehen.

Ich wünsche dem Werke eine allgemeine Anerkennung und Verbreitung zum Besten der Kunst.

Cannstadt, im Juni 1856.

J. Moscheles,
Professor am Conservatorium in Leipzig.

Auf Ansuchen der Herren Lebert und Stark habe ich von deren theoretisch-praktischen Klavierschule Einsicht genommen und mich überzeugt, dass diese Schule sich namentlich durch ein einfaches uud in seiner Entwicklung natürliches und dabei gründliches Lehrsystem auszeichnet, und dem Anfänger wie Demjenigen, welcher sich der gegenwärtigen schwierigen und mittelst der grossen Vervollkommnung des Klavierbau's gesteigerten Richtung des Klavierspiels widmen will, alle Mittel zur Ausbildung bietet.

Gerne spreche ich aus, dass diese Schule sich den bereits vorhandenen Klavierschulen würdig anreiht und in der musikalischen Welt eben so sehr Beachtung, als dem Klavierschüler wie insbesondere dem Lehrer mit gutem Gewissen empfohlen zu werden verdient.

München, den 3. November 1855.

J. H. Stuntz,
königl. bayr. Hofkapellmeister.

Der Totaleindruck Ihres Werkes ist für mich ein entschieden günstiger gewesen. Ich halte dasselbe für ein sehr schätzbares, auf die würdigsten Kunstziele ausgehendes, das durch sein reiches, wohlgegliedertes Material dem einsichtsvollen Lehrer wie dem strebsamen Schüler höchst willkommen und förderlich seyn wird. Der Studiengang, den dasselbe vorschreibt, sichert die gründliche und solide Ausbildung im Klavierspiel, die zur Lösung klassischer Aufgaben unumgänglich nothwendig ist, und führt auf dieser Grundlage zugleich in die moderne Virtuosität ein. Ich wiederhole es: das Werk ist mit einem seltenen Fleisse und Geschick, und in würdigster Kunstanschauung zusammengestellt, und verdient die wärmste Empfehlung und allgemeinste Verbreitung.

Berlin, den 22. November 1857.

Wilhelm Taubert,
königl. preuss. Hofkapellmeister.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B 3425/I

Vorwort zur dritten Auflage.

Die warme Theilnahme sowohl der Fachmänner als des grösseren Publikums, welche den beiden ersten Auflagen dieses Werkes binnen kurzer Frist geworden, hat uns die erfreuliche Ueberzeugung verschafft, dass die Anschauung, von welcher wir zu dessen Unternehmung bewogen wurden, sowie die Principien, welche uns bei der Abfassung desselben leiteten, nicht nur den unverrückbaren Anforderungen der Kunst, sondern auch den Bedürfnissen der Gegenwart entsprachen. Darum stehen wir auch bei dieser dritten Auflage nicht an, jene Principien nochmals auszusprechen, und in Kürze nachzuweisen, wie diese Schule sich zu den vorhergehenden verhalten und in wie fern sie etwas Neues bieten dürfte. Wir sprechen hier nicht von den zahlreichen Schulen für die Dilettanten, welche nach kurzem Scheinleben wieder spurlos verschwinden und grösstentheils nicht das ernste Klavierspiel, sondern nur die oberflächliche Klavierspielerei befördern, sondern von jenen wahren Kunstschulen, deren jede wenigstens in einer Richtung hin bahnbrechend und entscheidend gewirkt hat. Aber eben desshalb leiden dieselben an einer gewissen Einseitigkeit, indem die Verfasser darin hauptsächlich nur ihre eigene Richtung vorbereiteten, worin sie als Componisten und Virtuosen glänzten, so dass dieselben für den praktischen Unterricht nur theilweise brauchbar sind, und lediglich als Commentare zu deren eigenen Werken dienen können. Nach unserer Ansicht aber ist es die Aufgabe einer Schule, die gesammte Kunstliteratur des Instruments, wodurch die Entwicklung desselben in ihrem organischen Zusammenhange bis zur neuesten Zeit vertreten ist und durch welche das Klavier seine grosse Bedeutung besitzt und behauptet, in allen Richtungen technisch, formell und geistig vorzubereiten. Die Uebungsbeispiele dürfen mit den rein technischen Studien nicht in Widerspruch stehen, sondern es muss zwischen beiden der vollkommenste Einklang herrschen, auf dass nicht etwa das technisch Errungene durch die Stücke wieder in Frage gestellt wird, während im Gegentheil durch gleichmässig entsprechende Technik der Stücke das vorher technisch Gewonnene erst vollends gekräftigt werden soll. Die technische Ausbildung muss von Stufe zu Stufe mit der musikalischen Hand in Hand gehen, zumal in der ersten Zeit, wo keines dieser Beiden auf Kosten des andern dominiren darf. In jenen früheren Schulen wurde auch Manches nur theoretisch gegeben, was allein durch lebendige Praxis in Uebungsbeispielen zu völliger Aneignung kommen kann. Da überdiess jene Meister auf ihrem erhabenen Standpunkte nur mit vorgerückteren Schülern beschäftigt waren, so mussten ihnen die Bedürfnisse eines stufenweisen, vom ersten Anfang ausgehenden Unterrichts wohl ferner liegen, und es erklären sich daraus die vielfachen grösseren und kleineren Lücken, welche sich in jenen Schulen vorfinden.

Nothwendig wurde auch eine neue Schule insbesondere durch die grossartige Ausbildung des Klavierspiels in den letzten Jahrzehnten, welches durch Meister wie Franz Liszt seine letzte Vollendung nicht nur in Kraft und Klangfülle, sondern auch in geistreicher Combination der verschiedenartigsten Klangeffekte erhielt. Es wurden Studien nöthig, welche bei erschöpfender Darstellung je eines bestimmten technischen Objekts zugleich einen Interesse erregenden Inhalt bieten, und somit unsere heutige Klavierkunst in ihren hervorragendsten Eigenthümlichkeiten vorzubereiten vermögen.

Der Einklang unserer Schule mit den Anforderungen der Gegenwart dürfte zuvörderst durch die erhebende

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Thatsache constatirt sein, dass der an der Spitze unserer Klavierkunst stehende Meister, Franz Liszt, derselben sein besonderes Interesse auf die Dauer zuwandte und dieselbe durch mehrfache Beiträge von seiner Meisterhand ehrte. Ihm sowie den andern hochverehrten Tondichtern, deren Originalbeiträge dem Werke zu so besonderer Zierde gereichen, sei hiemit der wärmste Dank dargebracht.

Die vorliegende dritte Auflage umfasst, da das frühere Supplement dem Werke selbst einverleibt wurde, vier Theile und bietet nicht nur zahlreiche neue Zugaben, sondern das Ganze erscheint darin in gründlicher Umarbeitung. Es hat sich nämlich, zumal bei der praktischen Anwendung des Werkes, nach welchem alle die zahlreichen Klavierzöglinge des Stuttgarter Conservatoriums unterrichtet werden, noch Manches als der Verbesserung fähig gezeigt, und sparten die Verfasser keine Mühe, jeder solchen Schwäche auf den Grund zu kommen. Indem wir diese dritte Auflage der Oeffentlichkeit übergeben, erfüllt uns das freudige Bewusstsein, alle Kräfte aufgeboten zu haben, um dieses Werk als ein seiner bisherigen weiten Verbreitung würdiges hinzustellen, und demselben zu seinen schon bewährten Freunden noch neue zu gewinnen.

Stuttgart, im Februar 1868.

Sigmund Lebert.
Ludwig Stark.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3425

Inhalt des ersten Theiles.

		Seite
§. 1—9.	Einleitung	XVII

Elementarlehre.

§. 10.	Von den Noten	XXV
§. 11.	Dauer und Werth der Noten	XXV
§. 12.	Die Pausen	XXVI
§. 13.	Triolen und Sextolen	XXVI
§. 14.	Rhythmus, Takt und Tempo	XXVI
§. 15.	Vortragszeichen, Tonstärke	XXVIII
§. 16.	Intervall, Tonart und Tonleiter	XXVIII
§. 17.	Elementarmethode	XXIX

Theorie der Technik.

§. 18.	Der Anschlag oder die Tonbildung. — Die Haltung des Arms	XXX
§. 19.	Die Haltung der Hand	XXX
§. 20.	Der Mechanismus des Klaviers	XXX
§. 21.	Legato und Staccato	XXX
§. 22.	Tabellen und Zeichnungen	XXXI
§. 23.	Uebungen für die fünf Finger	1
§. 24.	Vierhändige Stücke im Umfang von fünf Tönen, mit ausschliesslicher Benützung der Untertasten	5
§. 25.	Uebungen und Stücke zur Erlernung des richtigen Anschlages auf den Obertasten	31
§. 26.	Zweihändige Uebungen und Stücke im Umfange von fünf Tönen, mit selbständiger Stimmführung beider Hände	38
§. 27.	Fingerübungen im Umfange von sechs Tönen	42
§. 28.	Vierhändige Stücke für die Spannung von sechs Tönen	43
§. 29.	Zweihändige Stücke im Umfang von sechs Tönen mit selbständiger Stimmführung beider Hände	55
§. 30.	Vierhändige Stücke von allmählig grösserer Spannung, aber mit Vermeidung von Octavengriffen	58
§. 31.	Zweihändige Stücke von allmählig grösserem Umfang und selbständiger Stimmführung, mit Vermeidung von Octavenspannungen	69
§. 32.	Drei weitere vierhändige Stücke	74
§. 33.	Uebungen zur Ausbildung der Unabhängigkeit der Finger	78
§. 34.	Zweihändige Stücke für die Bildung eines gesangreichen Spieles	81

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC HAGYATÉKA

Einleitung.

§. 1.

Es ist wohl für Niemand eine Frage, dass der Musik unter den Dingen, welche bildend auf Geist und Herz einwirken, eine erste Stelle zukommt. Wenn wir nun in diesem Paragraphen unter Anderem auch von der Bedeutung der Musik für Erziehung und Bildung sprechen, so sind wir keineswegs gemeint, eine weitläufige Erörterung über ihren Einfluss im Allgemeinen zu geben; das haben längst Bessere als wir gethan. Sie ist ja eine Kunst, und theilt daher mit ihren Schwestern das Erhebende und Veredelnde, das ihnen allen gemeinsam ist. Nur übt sie ihren Einfluss unter allen wohl auf die allgemeinste Weise, denn ihre Sprache klingt unmittelbar zum Herzen und trifft überall, wo sie ihre Goldkörner ausstreut, auf einen empfänglichen Boden. Es ist ihr auch im Allgemeinen diese Anerkennung überall faktisch zu Theil geworden, wo die Umstände erlauben, sich mit andern Dingen abzugeben, als welche die Noth des Lebens gebieterisch betreiben heisst. Alle Eltern, die es vermögen, lassen ihre Kinder Musik lernen, und das Klavier insbesondere hat eine Verbreitung gewonnen, dass es fast in keiner gebildeten Familie fehlt. Mit Recht; denn kein anderes Instrument trägt wie dieses die gesammte Tonmasse zu vollständiger Harmonie in sich, durch kein anderes Instrument lässt sich jede Art von musikalischer Composition, Symphonie, Oper, Oratorium u. s. w. so verständlich machen, und unsere grössten Meister haben auch vorzugsweise für dasselbe mit ihrer ganzen Kraft geschaffen und in ihren Klavierwerken, worin sich Geist und Form der grösseren gleichzeitigen Instrumentalcompositionen getreu abspiegeln, unsterbliche Muster der Schönheit niedergelegt. Richten wir nun aber unsern Blick darauf, wie die Musik, wie insbesondere das Klavierspiel im Allgemeinen betrieben wird, so müssen wir aussprechen, dass uns vieljährige und vielseitige Erfahrung grossentheils nur mit Missbehagen daran denken lässt.

Viele Eltern halten ihren Kindern, wenn diese ein bestimmtes Alter erreicht haben, einen Musiklehrer, weil es so hergebracht ist. Es veranlasst sie hiezu ausser der allgemeinen Gewohnheit auch das dunkle unbewusste Gefühl, dass Musik ebenfalls zur Erziehung gehöre. Klare Einsicht dessen, was sie damit eigentlich wollen, haben sie nicht, oder sie gedenken damit höchstens einen hübschen Zeitvertreib für sich und ihre Kinder zu schaffen, und sind darum sattsam befriedigt, wenn sie nur bald ein hübsches Tänzchen oder eine Opernmelodie zu hören bekommen. Andere, zumal Leute aus den Klassen, welche für die gebildetsten gelten, reihen in das Fachwerk von Dingen, die sie zur Zeitausfüllung für ihre Kinder für tauglich halten, auch die Musik ein, und bekümmern sich weiter nicht darum, wenn nur die Stunde, von der die überall lauernde Langeweile durch Musik ferngehalten werden soll, durch Musik pünktlich todtgeschlagen wird. Noch Andere haben Ehrgeiz; ihre Kinder sind ihr „Stolz", und ihr höchstes Ziel ist, so bald als möglich das Töchterchen vor einer Gesellschaft brilliren zu sehen; es muss sich an einem Stücke, das meistens in technischer wie geistiger Hinsicht weit über seine Kraft geht, wochenlang abquälen, bis es dasselbe endlich nothdürftig daherstümpert; ob das arme Kind dabei innerlich, oft auch körperlich Schaden leidet, darauf wird wenig Rücksicht genommen. Das schlimmste Beispiel geben in dieser Beziehung leider viele unserer grossen Virtuosen, welche ihren Schülern planlos ein Concertstück um das andere einpauken; damit wird dem Publikum zu Gunsten des Lehrers Sand in die Augen gestreut, aber statt lebenskräftiger Kunstjünger eine Automatenschaar herangezogen, welche im besten Fall ihren Meister nur zu carrikiren vermag. — Wir wollen nicht detailliren, auf wie mannigfache Weise die Musik entweiht und misshandelt werden mag; mit den Eltern zu rechten ist nicht unser Zweck; sie können nicht alle die gehörige Einsicht in die Sache haben. Wohl aber dürften wir mit Recht einem Theile der Musiklehrer Vorwürfe machen. Von ihnen kann man fordern, dass sie wissen worauf es ankommt, dass sie von der Bedeutung der Kunst, die sie zu lehren sich berufen fühlen, durchdrungen sind, und dass sie sich vorgesetzt haben, durch ihren Unterricht einen bestimmten, und zwar den einzig wahren Zweck zu erreichen. Aber hiemit steht es leider schlimm. Eine grosse Anzahl der Leute, in deren Hände der Musikunterricht, vorzugsweise der Klavierunterricht gelegt ist, sind nichts weniger als Musiklehrer. Viele verstehen nicht einmal das Instrument, haben

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

auch einen ganz andern Beruf und unterrichten nur nebenbei. Aber auch vielen Solchen, die sich als eigentliche Musiklehrer aufthun, fehlt die klare Erkenntniss dessen, was sie zu thun haben, oft auch gründliche technische Ausbildung bei noch so grosser sogenannter technischer Fertigkeit. Sie lassen meistens Alles durcheinander spielen, ohne auf den Standpunkt des Schülers die nöthige Rücksicht zu nehmen, ohne den Gehalt des Stückes tiefer zu würdigen; sie sind meist rathlos in der Auswahl von Compositionen, weil ihnen sehr häufig auch gründliche Bekanntschaft mit der musikalischen Literatur abgeht. Ueberhaupt lassen sich unter den heutigen Klavierlehrern Diejenigen, welche nicht sind wie sie sein sollen, in drei Classen eintheilen, nämlich: 1) die eigentlichen Nichtskönner und Nichtswisser, denen sowohl technische wie geistige Vorbildung mangelt; weil sie von der umfassenden Technik und Literatur des Instruments keine Ahnung haben, so halten sie das Lehren desselben für ein Leichtes, wozu man höchstens der Noten- und Tastenkenntniss bedürfte. 2) Die Classicitätsheuchler, welche sich wohl auf unsere Altmeister stützen, darüber hinaus aber nichts kennen oder kennen wollen; diese selbstgezogene Schranke dient ihnen als bequemste und zugleich einträglichste Schutzwand vor den Lücken ihres Wissens und Könnens. 3) Die sogenannten Schöngeister, deren meiste auch ohne grosses Unrecht ästhetische Schwindler genannt werden dürften, welche nur aufwärts schauen oder sich den Anschein dazu geben, dagegen den Weg zu ihren Füssen nicht kennen. Sie scheinen die Ausbildung der Technik, das eigentliche Handwerk des Klavierspiels, das dem Musikzögling so nothwendig ist, als dem Sprachbeflissenen die Grammatik, dem Malereleven die Zeichnungsschule etc., vornehm zu ignoriren, und umnebeln dafür den Schüler mit einem Schwall von abstracten Phrasen und Gleichnissen, deren Kern, aber jedenfalls in soliderer Fassung, demselben nur in der letzten Periode seines Studiums von Nutzen sein kann. Da aber durch die Redefertigkeit solcher Charlatane besonders auch mancher Gebildete leicht bestochen und geblendet wird, so möchten wir sie als die gefährlichsten Feinde und Verderber alles ächten, systematischen Musikunterrichts bezeichnen.

Auch von den unterrichtenden Damen bewegt sich noch ein Theil zu sehr in dem vorübergehenden Klingklang des Tages, und glaubt ein Grosses erreicht zu haben, wenn der Zögling nur immer das neueste Favoritstück daherzustümpern vermag. Aber das ist nicht der rechte Weg, um jene Seiten des Geistes auszubilden, die der Musik als Theil anheimfallen. Hiezu führt nicht geistloses oder frivoles Geklimper, hiezu führen nicht die Gauklersprünge der nur mit Aeusserlichkeiten prunkenden sogenannten Virtuosität — nur die Musik in ihrer jungfräulichen Reinheit, wie sie in den Meisterwerken unserer Heroen Gestaltung gewonnen, nur die Werke, die einen gediegenen Inhalt mit vollendeter Form umschliessen, können jene Aufgabe erfüllen. Es ist dasselbe Verhältniss, wie in der Literatur. So wenig Romane dazu geeignet sind, das zu leisten, was durch Schiller, Goethe u. s. w. für den Geist gewonnen wird, eben so wenig taugen im Vergleich zu den Werken Haydns, Mozarts, Beethovens und der besseren Romantiker die flüchtigen Producte des Tages für Nahrung und Pflege der jugendlichen Seele. Ja noch mehr: Wie frühzeitiges Romanlesen den Geist verweichlicht und für ernstes Streben überhaupt untauglich macht, ebenso trägt weichliche und frivole Musik nicht nur zu seiner Wart' und Pflege nichts bei, sondern sie verflacht ihn, und benimmt ihm die frische, gesunde Arbeitskraft, mit welcher allein gediegene Resultate erreicht werden. Da wir nun, wie gesagt, aus langjähriger und vielseitiger Erfahrung diese Uebelstände kennen gelernt, haben wir uns vorgenommen, den Versuch zu machen, für Lehrer und Lernende den rechten Weg zu zeigen.

Wir arbeiteten zu diesem Behufe vorliegende Klavierschule aus, die nicht nur in ihrer systematischen Anordnung und durch ihre Vollständigkeit die Vorzüge der bisher erschienenen Schulen zu vereinigen trachtet, sondern auch mannigfache neue Resultate unserer Unterrichtspraxis bieten wird. Sie will sowohl bezüglich der Technik als des geistigen Inhalts und der musikalischen Form für alle Richtungen des Klavierspiels vom strengen Satze bis zur modernen Schule vorbereitend wirken, und enthält darum als Uebungen durchweg Originalbeispiele, in denen absichtlich stets der Styl eingehalten wird, durch welchen sich die betreffende Kunstform in der Literatur charakterisirt. Sowohl dem Dilettanten, als auch dem Pianisten von Fach und demjenigen, welcher das Klavier als Grundlage für das Orgelspiel und für tiefere musikalische Studien benützen will, sind die Wege gebahnt und geebnet; namentlich wird der Organist nützliche Vorstudien für sein Fach an jenen Beispielen finden, worin die Ausführung streng polyphoner Sätze auf dem Klavier eingeübt wird. Inwiefern uns nun die Lösung unserer Aufgabe geglückt ist, mögen diejenigen beurtheilen, die selbst schon ernst und redlich auf diesem Felde gearbeitet haben. Es ward uns wenigstens die hohe Befriedigung, unsere Bestrebungen durch den einmüthigen Beifall der gefeiertsten Pianisten, Tonsetzer, Pädagogen und der übrigen Sachverständigen belohnt zu sehen.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§. 2.

Wir nennen unsere Schule ein systematisches Werk, insofern darin alle Hülfsmittel für einen naturgemässen stufenweisen Unterricht von mehr oder minder befähigten Schülern streng geordnet vorhanden sind. Da aber der fähigere Schüler (besonders in Betreff der musikalischen Form) weniger Vorbereitungsmittel vonnöthen hat, als ein anderer, und da dem einen mehr technisches Geschick zu Gebote steht, als dem andern, so wird das System, das unserm Werke zu Grunde liegt, erst lebendig in den Händen eines befähigten Lehrers. Es ist nicht die Aufgabe des Systems, zu dem individuellen Bedürfniss jedes einzelnen Zöglings herabzusteigen; sonst wären gewissermassen ebenso viele besondere Klavierschulen nöthig, als es Schüler gibt; die Methode hat bloss dasjenige festzustellen, was für alle Zöglinge gemeinschaftlich und unabänderlich gilt; sie ist die ideale Summirung, die logische Anordnung aller bei dem Einzelnen anzuwendenden Unterrichtsgrundsätze. Der Lehrer hat nun seinen Beruf dadurch zu dokumentiren, dass er mit weisem Verständniss sowohl des unwandelbaren Allgemeinen, als des wechselnden Besondern, zu jeder Zeit und bei jedem Schüler wahrnimmt, was demselben noth thut, und nach dessen Einzelbedürfniss

das gemeinschaftliche System zur Anwendung bringt. Aber nur die persönliche Unterweisung durch den Lehrer, dessen praktischer Blick das mannigfach mögliche Abnorme in technischer und musikalischer Hinsicht u. dgl. sogleich bemerkt und beseitigt, kann zu einem gedeihlichen Resultat führen; daraus geht hervor, was von allen Schulen für den sogenannten Selbstunterricht, sei es in brieflicher oder sonstiger Form, zu halten ist; dieselben mögen wohl dem Lehrer nützen, selten aber dem Schüler. Die Individualität des Schülers ist es, welcher durchweg Rechnung getragen werden muss, und vor nichts hat man sich mehr zu hüten, als vor dem systematischen Schlendrian. Daher will unsere Schule nur den geordneten Stoff bieten, den der Lehrer den Anlagen des Schülers entsprechend verwenden soll, den Stoff, der für alle Grade der Befähigung vollständig ausreicht, den systematisch geordneten Stoff für einen systematischen aber eben so individuellen Unterricht. Wir sind darum nicht gemeint, dass jeder Schüler alle vorbereitenden Beispiele, die unser Werk enthält, spielen und lernen müsse; der eine wird mehr, der andere weniger nöthig haben, was der Erkenntniss und Beurtheilung des Lehrers anheimgestellt bleiben muss. Zu wenig jedoch glauben wir für das Bedürfniss keines Schülers gegeben zu haben, sondern hegen die feste Ueberzeugung, dass auch der Schwächere kein Hülfsmittel vermissen werde.

Aber wir fordern für ein gedeihliches Resultat einen systematischen Unterricht, d. h. ein streng stufenweises Voranschreiten in Betreff der Technik, der musikalischen Form und des geistigen Inhalts. Der Lehrer muss in der Technik nur allmählig vom Leichteren zum Schwereren voranschreiten, und was die musikalische Form anbelangt, eben so allmählig von dem Kleineren zum Grösseren übergehen. Vor der Sonate muss erst die Sonatine, vor dieser müssen Stücke, die jeden einzelnen Theil der Sonatine vorbereiten, gelernt und zum Verständniss gebracht werden. Den Grund kann man nicht solid genug legen. War der Anfangsunterricht in technischer oder musikalischer, besonders rhythmischer Beziehung nicht gründlich, so wird man später fast jeden Moment auf Schwierigkeiten stossen, und dann durch den Aufenthalt mit Einzelheiten mehr Zeit verlieren, als man früher zu gründlicherer Vorbildung überhaupt gebraucht hätte. Wir legen desshalb auf den technischen wie musikalischen, insbesondere rhythmischen Elementarunterricht den grössten Werth, und rathen mithin den ersten Theil der Klavierschule mit möglichster Sorgfalt und Genauigkeit zu studiren, und ja nicht zu schnell voranzugehen; rascheres Fortschreiten ist eher im spätern Verlaufe zulässig, aber auch da nur mit strengster Consequenz.

Wir müssen erst den zweistimmigen Satz in allen Formen studiren, ehe wir an den dreistimmigen gehen, eben so diesen wieder in allen Formen, ehe wir zum vierstimmigen fortschreiten u. s. w. Nicht minder muss auch der geistige Inhalt der jeweiligen Bildungsstufe des Schülers entsprechen. Schon beim ersten Unterricht ist sorgfältig darauf Rücksicht zu nehmen, dem Kinde nur Musikstücke zu geben, die einen kindlichen aber edeln Geist in schöner Form athmen, und es muss Alles ausgeschlossen werden, was trivial oder gemein ist. Und wahrlich, wir haben keinen Mangel an zweckmässigen Compositionen. Zunächst nennen wir Clementi's Sonatinen Opus 38 (die Lebert'sche Bearbeitung, Stuttgart bei Ebner, trägt nicht nur in Fingersatz, Phrasirung und Vortragszeichen dem instruktiven Bedürfniss vollständig Rechnung, sondern ermöglicht auch kleineren Händen, welchen die Spannungen im Original theilweise zu weit wären, durch kleinere Noten die gebundene Ausführung), Hummels 6 Pièces faciles (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), Mozarts Sonatine in C-dur und D-dur Rondo, ferner Beethovens Sonatinen Opus 49 nebst noch einigen leichtern Variationen. Auch Ign. Lachners 6 Sonaten (München bei Aibl), Manches in unserer bei Eduard Hallberger erschienenen Jugendbibliothek, besonders im ersten, dritten und sechsten Heft, Haydns leichteste Sonaten, Chr. Finks, L. Köhlers und Krause's Sonatinen, Schumanns Jugendalbum und Kinderscenen, Mendelssohns, Reinecke's und Rietz' Kinderstücke u. s. w. bieten mehr als genug Vorbereitungsmittel zur Sonate in geistiger und formeller Beziehung. Es dürfte hier am Platze seyn, auf unsere dieser Klavierschule zur Seite gehenden, instruktiven Stücke hinzuweisen, welche, in vier Graden allmählig vom Leichtesten zum Schweren aufsteigend, auf Technik, Form und Charakter der modernen Klavierliteratur systematisch vorbereiten, und dem Schüler neben dem ernsteren Studium der Classiker auch eine nützliche Erholungsliteratur bieten, deren pädagogischer Zweck noch durch einen musikalisch lohnenden Inhalt gefördert wird. Die ersten drei Grade enthalten Stücke in den modernen Formen, wie sie dann im vierten Grade in den eigentlichen instruktiven Charakterstücken in grösserem Rahmen erscheinen. Diejenigen Arrangements aus Opern, Potpourris u. s. w., welche weder technisch, noch geistig für das Instrument und den Schüler berechnet sind, und für Geschmack und Technik verderblich wirken könnten, bleiben ausgeschlossen.

Ist nun die technische, formelle und geistige Ausbildung des Schülers Hand in Hand so weit vorangeschritten, dass er zur Sonate übergehen kann, so ist der einzig richtige Weg, um ihm diese zum klaren und umfassenden Verständniss zu bringen, der historische.

Wie nämlich kein Componist vereinzelt dasteht, sondern jeder, auch der originellste, auf den Schultern seines Vorgängers fussend, was ihm dieser bot, in sich aufgenommen und aus dem Seinigen weiter gebildet hat, wie unsere grossen Geister die stetigen Glieder einer wunderbaren Kette bilden und aus dieser herausgenommen und für sich allein betrachtet, niemals tiefer erkannt und verstanden werden können, so muss auch der Unterricht, sich an den Gang der Geschichte anschliessend, den Weg verfolgen, den die Musik selbst in ihrer Entwicklung genommen hat. Es wäre jedoch ein Missgriff, wenn man mit den Meistern der Suite, mit Couperin, Dom. Scarlatti, Em. Bach u. s. w. anfangen wollte, unter deren Händen das Instrument sich erst aus den Fesseln einerseits des polyphonen, andrerseits des Roccocostyls losrang, und deren Studium dem Schüler erst in einer späteren, auch das kunsthistorische Moment hereinziehenden Periode anzurathen ist. Für den praktischen Unterricht beginnt der Lehrstoff da, wo uns zuerst in der fertigen Form der Sonate eine, der Eigenthümlichkeit des Instrumentes vollkommen entsprechende Kunstgattung entgegentritt,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

also mit Joseph Haydn, Mozart und Beethoven. Besonders Mozarts Klaviersatz ist nicht nur als der technisch gerundetste, sondern auch als der gesangreichste, dem kindlichen Ohr entsprechendste, für den Anfangsunterricht ganz unschätzbar. Aber auch in der Anwendung der genannten Meister darf man nicht pedantisch verfahren und in übelverstandener Systematik zuerst Alles von Haydn, dann alles von Mozart u. s. w. lernen lassen, sondern man studire beide neben einander, indem sie ja auch neben einander und in geistigem Wechselverhältnisse lebten und schufen. Mozarts und Haydns Sonaten für Klavier allein, Klavier und Violine, ihre Klavier-Trios, Quartetten, Quintetten, Capricen, Phantasien, dabei auch verschiedene geeignete Sonaten von Dussek und die leichteren von Clementi leiten vortrefflich zu den schwereren Sonaten von Clementi über, und von diesem erst soll zu Beethoven geschritten werden. Wird dieser Weg verfolgt, so wird der Schüler jeden einzelnen Tondichter verstehen lernen; wenn man aber, wie gewöhnlich, bei Beethoven anfängt, lässt sich der Zögling wohl von Einzelschönheiten hinreissen, aber unmöglich kann er das ganze Werk in sich aufnehmen. Zugleich neben Beethoven mache man sich mit der leichteren und romantischen Richtung bekannt, in welcher wir Phantasien, Rondos, Variationen, Genrestücke, Amusements, Bagatelles, Walzer, Mazurkas, Nocturnos, Lieder ohne Worte, Impromptus u. dgl. von Hummel, Dussek, Weber, Franz Schubert, Moscheles, John Field, Kalkbrenner, Thalberg, Döhler, Benedikt, Sigm. Goldschmidt, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Taubert, Stephen Heller, Hiller, Liszt, Rubinstein, Raff, Reinecke, Theodor Kullak, Schulhoff, Pauer, Bargiel, Brahms, Speidel, Kirchner, Chr. Fink, W. Krüger und L. Köhler u. s. w. und andern Tonsetzern empfehlen möchten. Wir bemerken hiezu bloss, dass wir bei Aufzählung dieser Namen mehr nur die historische Reihenfolge einhielten, die Auswahl ihrer Werke aber und die Aufeinanderfolge derselben den Lehrern überlassen haben wollen. Ein Schüler, der diesen Weg geführt worden ist, wird geistig wie technisch selbstständig geworden seyn, was das Endziel jedes Unterrichts seyn muss. In ihm wird die Musik leben, er wird im Stande seyn, jedes grössere Musikwerk, wie Symphonie, Oper u. s. w., aufzufassen, und jetzt ist es auch Zeit, durch gute Arrangements von zwei- oder vierhändigen Symphonien, Streichquartetten, Opern u. s. w. ihn mit diesen Formen bekannt zu machen, damit er einer grossen Instrumental- oder Vocalaufführung mit Verständniss folgen kann; ein auf diese Weise Gebildeter wird auch mit Leichtigkeit vom Blatte lesen; überhaupt wird ihm alles Andere in der Musik als reife Frucht von selbst in den Schooss fallen. Dass die rein technische Ausbildung beständig Hand in Hand mit dieser Führung gehen muss, ist nach dem Obigen klar, und dieses Werk hat hierauf auch besondere Rücksicht genommen.

Betrachten wir als Gegensatz zum Vorigen die musikalische Ausbildung unserer Jugend, wie sie meistens geschieht: Wir finden, dass gewöhnlich die ersten Grundelemente der Technik, die klare Abgegränztheit des Tones, das richtige, strenge Legato vernachlässigt sind, wodurch schon von vornherein jede kunstgerechte technische Ausbildung für die Zukunft fast unmöglich gemacht wird. Betrachten wir die musikalische Literatur, die wir meistens auf den Klavierpulten aufliegen sehen: sie besteht aus seichten Arrangements, Potpourris aus Opern und Liedern u. s. w., süsslichen und frivolen Stücken von Nebenplaneten der modernen Schule, hie und da höchstens als Modeartikel eine Sonate von Mozart und Beethoven darunter. Wie aber die letzten ausgeführt werden, nach einem solchen Vorstudium, lässt sich leicht ermessen, und es ist klar, dass selbst diese Werke von keinem günstigen Einfluss mehr auf den Schüler seyn können. Die Stücke, die gespielt werden, stehen in keinem engeren Zusammenhang mit einander; einmal müssen sich die armen Geschöpfe an Compositionen abquälen, die weit über ihre technische Fertigkeit gehen, das anderemal sind dieselben, wie sie ihnen eben der Zufall in ihre Hände spielt, unverhältnissmässig leichter. Sehen wir ja nur zu oft, wenn ein fremder Virtuose in eine Stadt kommt und mit einer Pièce besonders gefällt, dieselbe so bald als möglich beinahe auf allen Klavieren, ob sie für den Standpunkt des Schülers passt oder nicht. Die kopflose, geisttödtende Stundengeberei hat sehr bald zur Folge, dass dem Schüler die Unterrichts- und Uebungsstunden zur Marter werden, und er gewöhnlich nur gezwungen ans Instrument geht. Wenn ein so missleiteter Zögling nach oft neun- bis zehnjährigem Unterricht persönlich selbstständig wird, so lässt er das Klavierspiel ganz liegen, denn seine paar unvollkommen eingeübten Stücke werden ihm zum Ekel, und von Musik überhaupt hat er nichts in sich aufgenommen. Geld und Zeit ist verloren, und auf den Geist hat all die Mühsal mehr nachtheilig gewirkt als vortheilhaft, so dass es besser gewesen wäre, nie Musik getrieben zu haben. Folgen wir einem Solchen zu den herrlichsten musikalischen Produktionen, wir sehen ihn kalt und theilnahmlos; hievon kann sich Jeder leicht überzeugen, er braucht nur bei Aufführungen von Symphonien, Quartetten, Oratorien etc. seine Umgebung ein wenig ins Auge zu fassen. Ebenso verkehrt geht man sehr oft zu Werk, wenn ein Kind durch hervorragende Anlagen ein Meister auf dem Instrument zu werden verspricht. Es ist oft eine wahrhaft widernatürliche Dressur, deren Geheimniss übrigens kurz in Folgendem besteht: Man martert ein solches Geschöpf Jahre lang mit einseitig technischen Uebungen und Etuden, bis seine „Fertigkeit“ einen oft wirklich überraschend hohen Grad erreicht hat; dann trichtert man ihm auf einmal drei bis vier schwere Concerte mechanisch ein (sogar Sonaten von Beethoven werden hiezu missbraucht); hiezu nimmt man sich ein Jahr und mehr Zeit, und dann wird der „Virtuos“ auf Reisen geschickt. Daher kamen jene Wunderkinder von zehn bis zwölf Jahren, welche meistens nichts waren als Treibhauspflanzen, ohne innere Kraft, ohne Selbstständigkeit, ohne Lebensfähigkeit. Es gehörte eine grosse physische und geistige Stärke dazu, wenn sich ein solch missleitetes Wesen nach einer derartigen unnatürlichen Dressur noch aufzuraffen vermochte. Daher kommt es, dass so oft aus vielversprechenden Kindern Nichts wurde; auf die unnatürliche Anspannung trat Abspannung ein und sie blieben plötzlich stehen, weil ihre Kraft gebrochen war. Dass hierin auch von hochgerühmten Pianisten grobe Fehler begangen werden, haben wir bereits angedeutet.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§. 3.

In diesem Paragraphen wollen wir vor Allem die Technik einer nähern Betrachtung unterwerfen. Unter kunstgerechter Technik verstehen wir die richtige Bildung des Tones, d. h. die Geschicklichkeit, dem Instrumente sowohl im Piano als im Forte einen schönen vollen Ton zu entlocken. Der schöne oder Kunstton ist einzig derjenige, welchem keine Spur seiner Erzeugung seines Ursprunges mehr anhaftet, welcher alle Merkmale des Materiellen abgestreift hat, und gleichsam vergeistigt, ideal, als sinnlich schöner Träger eines schöneren Uebersinnlichen an unseren Gehörsinn gelangt. Der Kunstton wird beim Sänger und Bläser von allem Geräusche des Blasens und Luftanstreifens, beim Pianisten von allem Holzklang, von allem Hörbarwerden des Mechanismus frei seyn müssen. Ausser dem richtigen Anschlag jedoch, welcher diesen Kunstton erzeugt und von dem allein auch die Möglichkeit abhängt, denselben vom *ff* bis zum *pp* nach Belieben in allen Graden abzustufen, gehört zur kunstgerechten Technik auch ein gesangreiches Legato, mit seinem Gegensatz, dem Staccato, und endlich so viel Fingerfertigkeit, als zur vollkommen fehlerfreien Ausführung einer Werkes nothwendig ist. Ohne erschöpfende Gewandtheit in diesen Dingen sind wir nicht im Stande, die kleinste Melodie kunstgerecht auszuführen, wir sind namentlich nicht im Stande, polyphone Compositionen, wo die Stimmen gegenseitig in einem untergeordneten oder dominirenden Verhältnisse stehen, selbst zu verstehen oder zum Verständniss zu bringen. Oder auch zugegeben, dass sich eine Composition von dem Bewanderten lesen lässt, und dass er des Ohres nicht bedarf, um die darin niedergelegten Gedanken aufzufassen, jedenfalls ist's rein unmöglich, dem Zuhörer dieselben mitzutheilen ohne kunstgerechte Technik. Dieser wird nur ein wirres Durcheinander von Tönen, statt einer oder mehrerer gleichzeitiger Melodien vernehmen. Ja wir haben es schon manchem Spieler während seiner Produktion angesehen, dass er für sich das fühlte und verstand, was er vortrug, dass er ein vortrefflicher Musiker war; aber wir vernahmen nur ein Mit- und Nacheinander von vielen Tönen, und nichts von den herrlichen Dingen, die seine Seele erfüllen mochten. Er hatte nicht sprechen gelernt, es fehlten ihm die Worte, um seinen Gefühlen Ausdruck zu geben.

§. 4.

Vor allen Dingen ist also nothwendig, jeden Stärkegrad des Tones in seiner Gewalt zu haben; hieran reiht sich das richtige Verhältniss in der Stimmführung, d. h. eine genau berechnete strenge Vertheilung der Tonstärke zwischen singender, obligat und harmonisch begleitender Stimme. Die Grundlage des Klavierstudiums ruht in der Polyphonie, d. i. in jener Schreibart, welche aus mehreren selbstständig und gleichberechtigt neben einander fortschreitenden Stimmen ein harmonisches Ganzes herstellt, und damit in dem gebundenen Spiel, ohne welches die Führung der Stimmen niemals deutlich zu Gehör kommen kann. Dieses aber ist wieder bedingt durch die schulgerechte Bildung des Fingergelenks, von welcher allein die Fähigkeit abhängt, jede einzelne Stimme gebunden und melodisch, d. h. gesangreich vorzutragen. Auch unsere homophone Schreibart hat sich aus der polyphonen herausgebildet, und nur derjenige wird Sonaten, zumal Beethoven'sche, vollendet ausführen, welcher die Polyphonie zur Grundlage seines Studiums gemacht hat. Und hier müssen wir auf das Studium Bachs als auf die unumgängliche Basis des kunstgerechten Spieles hinweisen, auf welches sich unsere Schule, sich hierin von anderen Methoden unterscheidend, vorzugsweise stützt.

Die Ausführung streng polyphoner Sätze ist auf dem Klavier eine ganz andere als auf der Orgel, was in der mechanischen Verschiedenheit beider Instrumente begründet ist. Während nämlich die Orgel jeden Ton in seiner ganzen Dauer mit gleicher Schallkraft auszuhalten vermag, nimmt letztere beim Klavier allmählig ab; während jedoch der Orgel jede Schattirung mangelt, die nicht durch mechanische Mittel, wie Wechsel der Register u. dergl. bewirkt wird, bieten die mannichfachen Anschlagsarten und Stärkegrade auf dem Pianoforte alle Mittel, um mehrere neben einander einhergehende Motive je nach ihrer musikalischen Bedeutung hervorzuheben, und dadurch dem Hörer nicht nur ein ebenso deutliches Bild des ganzen Aufbaus eines polyphonen Stückes vorzuführen, als es die Orgel im Stande ist, sondern auch den Charakter desselben mit Wahrheit, Lebendigkeit und Wärme wiederzugeben. Schon die Schreibweise für beide Instrumente ist durch die oben erwähnte Verschiedenheit bedingt; für die Ausführung auf dem Klavier geben wir hier die wichtigsten Regeln. Die Deutlichkeit und Verständlichkeit eines gespielten polyphonen Satzes hängt vor allem davon ab, dass der Spieler selbst den Bau desselben vollkommen versteht, jede Wiederholung, Umkehrung, Verkleinerung oder Vergrösserung eines Motivs erkennt, und das Wesentliche vom Zufälligen, das Bedeutende vom Nebensächlichen zu unterscheiden weiss. Zumal in der Fuge muss er den Gang jeder einzelnen Stimme, sowie das Verhältniss sämmtlicher Stimmen zu einander fortwährend im Auge haben. Da nun selbstverständlich ein Motiv von mehreren kürzeren Noten ohnehin deutlicher hervortritt, als eines von wenigeren und längeren Noten, so ist ein Motiv der letzteren Art stärker und breiter vorzutragen. Jeder Eintritt des Hauptthemas ist hervorzuheben, mag dasselbe nun in seiner ursprünglichen oder in veränderter Gestalt auftreten; ist ein zweites Thema oder ein Gegensatz vorhanden, so gebührt ihm der nächste Anspruch auf markirten Vortrag, und so hat sich die Klangstärke, auf dass jedes Motiv zu der ihm gebührenden klanglichen Geltung gelangt, in fein bemessener Zeichnung abzustufen bis zu den lediglich dem harmonischen Zwecke dienenden Füllnoten, welche niemals den wesentlichen Tönen Eintrag thun dürfen. Endlich sey bemerkt, dass nicht jedes polyphone Klavierstück einen kirchlich-erhabenen Charakter hat, wie die meisten Orgelsachen; gerade J. Seb. Bach hat diesen Styl sehr häufig und glücklich zum Ausdruck heiterer und humoristischer Stimmungen verwendet; seine Klavier-Fugen sind wahre Charakterstücke, deren Vortrag die lebendigste Individualisirung, die feinste Schattirung, vor allem aber die durchsichtigste Klarheit in der Führung der einzelnen Stimmen erfordert.

Für homophone und frei polyphone Sätze lassen sich›

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

wie in §. 58 des 3. Theils zu ersehen ist, die Gesetze der Stimmführung wohl am besten durch Zahlen veranschaulichen. Setzen wir nämlich die singende, d. h. die melodieführende Stimme = 1, so wäre die Stärke einer obligat begleitenden Stimme = $^2/_3$, einer nur harmonisch begleitenden = $^1/_2$, und dieses Verhältniss bleibt sich in allen Lagen und Verwechslungen gleich. Tritt *cresc.* oder *dim.* ein, so gliedert sich Zu- oder Abnahme in allen Stimmen nach demselben Verhältniss. In streng polyphonen Sätzen stehen sich gewöhnlich alle Stimmen in gleicher Stärke gegenüber, wenn nicht etwa, wie oben erwähnt, ein neuer Eintritt oder überhaupt eine durch ihren Inhalt besonders wichtige Stimme markirt werden soll. Auch in der Suite, worin sich polyphoner und homophoner Styl äusserlich, und in der Sonate, worin sich dieselbe innerlich, geistig verbinden, sind obige Gesetze der Stimmführung sorgfältig zu beobachten. Dazu tritt bei der Sonate bereits die gebieterische Pflicht richtiger Phrasirung, d. h. Verbindung des nach dem melodischen Sinne Zusammengehörigen, worauf unsere Schule baldmöglichst Rücksicht nimmt, und verständiger Rythmisirung, d. h. Betonung und plastischer Hervorhebung der Noten nach ihrer melodischen Bedeutung, wodurch die Sonate erst Leben und Wärme erhält, während sie durch kaltes, nur den Takt ängstlich beobachtendes Abspielen leider oft todtgeschlagen wird. In homophonen Sätzen gestatten uns oft die Tonsetzer selbst einen Raum, innerhalb dessen wir obiges Verhältniss nicht so streng einzuhalten brauchen; doch auch hierin befleisse man sich grösster Behutsamkeit, um nicht in den häufig vorkommenden Unfug zu gerathen, der mit falscher Affektation begleitende Stimmen zu herrschenden erhebt, und durch Eilen bei *cresc.* und Schleppen bei *dim.* allen Takt aufhebt. Auch vor Missbrauch des Pedales hüte man sich, gebrauche es in streng polyphonen Sätzen gar nicht, bei Haydn und Mozart bloss in seltenen Fällen, bei Beethoven nur da, wo Melodie und Harmonie mittelst des Pedales fortklingen soll, wovon allerdings mancher Effekt abhängt; niemals jedoch lasse man heterogene Harmonien in einander klingen.

Nur in diesem Sinne, nach den oben besprochenen Gesetzen soll der Lehrer auf den Vortrag des Schülers wirken. Er lasse Alles einfach und natürlich vortragen, spiele selbst so vor, und das Uebrige überlasse er der eigenen, freien Entwicklung; nur krankhafte Auswüchse des Gefühls — Affektation, Sentimentalität — dürfen nicht aufkommen. So wird sich der im Ganzen überhaupt selbstständiger werdende Geist schon den richtigen Ausdruck zu schaffen wissen. Von grossem Nutzen für den Vortrag ist auch das vierhändige Spielen guter Originalwerke mit einem gediegenen Spieler, wodurch zugleich das Taktgefühl gestärkt und die musikalische Auffassung geläutert vird. Zu diesem Behufe möchten wir hauptsächlich die Werke von Mozart, Hummel, Schubert, Moscheles, Mendelssohn, Onslow, Schumann, Brahms, Franz und Ignaz Lachner empfehlen. Von noch grösserem Nutzen, besonders für die Bildung des Vortrags und Verständnisses ist das Zusammenspielen mit klassisch gebildeten Künstlern in Sonaten für Klavier und Violine, Trios, Quartetten, Quintetten, Sextetten und Septetten, und darin bieten J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Dussek, Hummel, Weber, Mendelssohn, F. Schubert, Moscheles, Schumann, Vincenz Lachner, Taubert, Hiller, Gade, Rubinstein, Bargiel, Brahms, Volkmann, Raff die reichste Auswahl.

§. 5.

Nicht ohne Interesse ist auch die Frage nach dem Alter, in welchem man Musik beginnen soll. Abgesehen von der Verschiedenheit der Individualitäten, deren eine früher, die andere später geistig reif ist, lässt sich im Allgemeinen das achte oder neunte Jahr als dasjenige bezeichnen, in welchem der Klavierunterricht am besten begonnen wird. Man benütze etwa ein Jahr vorher für Singenlernen, wie im Kapitel 15 über Rhythmik und Takt abgehandelt werden wird. Dieses Alter halten wir darum für das rechte, weil der Geist durch die Elemente der Schule schon die nothwendige Stärkung erhalten hat, um das Technische wie Musikalische mit dem Verstande aufzufassen; denn es ist unbedingt nothwendig für die einstige Selbstständigkeit des Zöglings, dass er Alles versteht, was er mechanisch ausführt. Auch ist erst in diesem Alter die gehörige physische Kraft da, um eine kunstgerechte Technik auszubilden. Früher mit dem Klavierunterricht anzufangen, führt zu leerer Spielerei, und stumpft den kindlichen Geist für das wahre Wesen der Musik eher ab; vergessen wir nie, dass das Kind schon von Anbeginn der reinen ächten Kunst zuzuführen ist, für deren Darstellung auch das Klavier nur als Organ dient.

Für die Verbreitung der Klassiker durch wohlfeile Ausgaben ist in neuerer Zeit Vieles und Verdienstliches geschehen. Um dem Lehrer jedoch für den Unterricht sicher und unzweifelhaft vorzuzeichnen, wie wir die Ausführung klassischer Werke im Sinne dieser Klavierschule auffassen, so verbanden wir uns mit competenten Künstlern und Fachmännern der Gegenwart zur Herstellung einer neuen instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke, die nicht nur durch sorgfältige Phrasirung, wie sie z. B. Haydn und Mozart damals wohl für unnöthig hielten, den plastischen Umriss der Melodie unzweideutig feststellt, sondern auch durch genaue im Geiste der Composition gehaltene Vortragszeichen, deren manche zwar für den Musiker von Geschmack selbstverständliche bisher nur zwischen den Zeilen zu lesen waren, reiflich erwogenen Fingersatz und detaillirte Angaben über die Ausführung der Verzierungen, wofür früher vielfach unrichtige Bezeichnungen gebraucht wurden, die getreueste, stylgerechteste Wiedergabe ermöglicht, endlich durch ästhetische Charakteristik, historische Einführung in die jeweilige Kunstform und specielle Nachweisung und Markirung der einzelnen Hauptabschnitte ein klares Verständniss des musikalischen Baues jedes Sonatensatzes, Rondo's u. s. w. vermittelt, und durch dies Alles auch so manchem Lehrer als willkommenes Hülfsmittel für den Selbstunterricht dienen soll.

§. 6.

Wie weit muss sich die Ausbildung des Dilettanten, und wie weit muss sich diejenige des sich dem Fache der Widmenden erstrecken?

Der Dilettant kann und soll kein Virtuose seyn; bei ihm

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ist die musikalische Ausbildung nur ein Theil seines gesammten geistigen Eigenthums, er hat daher auch nicht so viel Zeit darauf zu verwenden wie derjenige, der sich dem Fache widmet. Dessen ungeachtet aber soll er auf der Stufe, die er erreicht, eben so kunstgerecht ausgebildet seyn als derjenige, der sich das Klavier zur Lebensaufgabe macht. Es ist ein weitverbreiteter, von den nachtheiligsten Folgen für den Geschmack des Publikums begleiteter Irrthum, dem Dilettanten nicht nur das Leichtere, sondern auch das Seichtere zuzuweisen, ihm eine oberflächliche Gesinnung und Richtung zu gestatten, ihn überhaupt in Gegensatz zu dem Fachmusiker zu stellen. Der Dilettant im rechten künstlerischen Sinne darf dem Fachpianisten zwar nachstehen in Betreff der technischen Ausbildung, also in den Mitteln; dagegen soll er mit dem Fachkünstler wetteifern in Umfang der Literaturkenntniss, Gewähltheit und Verständniss seiner Vorträge und Wärme der Ausführung; dadurch erhebt sich auch der Dilettant auf die Stufe des Künstlers, während manche sogenannte „Künstler“ noch auf dem Boden des krassen Dilettantismus stehen. Im Allgemeinen mögen dem Fachkünstler die Klavierconcerte und eigentlichen Virtuosenstücke vorbehalten bleiben; aber die gesammte Kammer- und gute Salonmusik, insbesondere das poetische Charakterstück der neueren Schule, gehören auch zum Bereiche des Dilettanten, und was er davon nicht selbst spielt, wird er wenigstens richtig aufzufassen und zu geniessen vermögen, wofern er nur von jeder Gattung die besten, schlagendsten Muster aufmerksam studirt hat.

Von dem Fachkünstler verlangt die Gegenwart nicht nur eine bis ins Kleinste ausgebildete Technik, sondern diese ist erst das Mittel zum höheren Zwecke, nämlich zur vollkommenen Beherrschung der gesammten Klavierliteratur. Da nun der weite Umfang der letzteren heutzutage auch den ungleich grösseren Theil der Studienzeit beansprucht, so würde die sonst wohl übliche, Seite für Seite vorgehende Durcharbeitung der früheren, wiewohl ganz vortrefflichen Etudenwerke, worin oft in 4—5 Nummern nur wieder derselbe technische Vorwurf behandelt ist, allzuviele Zeit erfordern, welche der Hauptsache, dem Literaturstudium abgezogen werden müsste. Es galt daher in vorliegender Schule eine neue Art von Specialetuden zu schaffen, deren jede immer nur einen technischen oder musikalischen Zweck, aber diesen so schlagend und erschöpfend behandelt, dass das darin Gelehrte mit dieser einzigen Etude für alle Zeit völliges Eigenthum des Zöglings wird, und also mit Vermeidung aller Wiederholungen stets direkt, auf geradestem Wege, dem Ziele zugestrebt wird. Dieses Ziel, die Gesammtliteratur, fassen wir auf in weitestem Umfange, im reformatorischen Sinne, ohne Begränzung nach vorwärts. Auch die Entwicklung des Klavierspiels vollzieht sich nach den allgemeinen Naturgesetzen, und schreitet aus innerer Nothwendigkeit stetig fort; hier gibt es keine zufälligen, meteorischen Erscheinungen; Alles hat in ununterbrochener Kette sowohl Ursache wie Wirkung, und in diesem Wechselverhältniss dieser beiden beruht auch das Leben der Kunst; aber jeder Abschluss führt zum Absterben, jeder Stillstand zum Tod. Wer das Klaviergebiet mit Mendelssohn, Schumann und deren Epigonen abschliessen, und die weittragende Förderung nicht nur der Virtuosität, sondern des Klavierspiels überhaupt, in technischer wie geistiger Beziehung ignoriren wollte, welche durch Liszt kommen musste, der würde sich gleichsam selbst den Boden unter den Füssen wegziehen, der würde eine, seine eigene Richtung am nachtheiligsten berührende Inconsequenz begehen. Denn gerade durch Liszts von der edelsten Begeisterung für die Sache getragenes und in der Auffindung der rechten Mittel stets so glückliches Wirken ward eine Technik für die Ausführung der Bach'schen und übrigen klassischen Werke gewonnen, wie sie keinem Vertreter jener dogmatischen Selbstbeschränkung bis jetzt gelungen. Auf genanntem Wege allein wird jene Universalität erzielt, wie wir sie bei verschiedenen Vertretern der neuen Schule bewundern, welche nicht nur die gesammte Vergangenheit und Gegenwart umfasst, sondern auch jedem zukünftigen Fortschritte bereits die offene Hand begrüssend entgegen hält. Aber um jedes Missverständniss abzuschneiden wiederholen wir nochmals: Diese neue Literatur darf nicht vorzeitig und gewaltsam aufgepfropft werden; man kann nicht in die Luft bauen und ein Haus mit dem Dach anfangen. Die Basis, der Grundstock des Klavierspiels bleiben die Werke der Classiker, von J. S. Bach bis Beethoven, ohne deren völlige Aneignung und Durchdringung nichts Aechtes erreicht wird, sondern nur Schwindel und Humbug übrig bleibt, wie wirs noch täglich neu erleben.

Wenn der Dilettant die im Obigen genannten Werke, mit Ausschluss der schwereren, selbst kunstgerecht ausführen kann, so hat er Alles erreicht, was er erreichen soll, denn es wird ihm ein Leichtes seyn, alles Andere zu verstehen oder sich verständlich zu machen. Zur Erreichung der nothwendigen technischen Fertigkeit, um jene Werke kunstrichtig und rein auszuführen, bietet ihm dieses Werk hinlänglich Stoff und er hat nicht nöthig, sich mit dem Studium weiterer Etuden abzugeben.

Anders verhält es sich mit demjenigen, der sich dem Fache widmen will. Dieser muss die Literatur für dieses Instrument in ihrem ganzen Umfange kennen, er hat auch umfassendere technische Vorstudien nöthig; doch darf auch er nicht ausser Augen lassen, dass die Technik bloss das Mittel ist. Da nun der Vorrath an Etuden zu einem überreichen angewachsen ist, so wollen wir diejenigen angeben, welche man neben diesem Werke studiren soll. Man reihe sie nach dem Studium des zweistimmigen Satzes in diesem Werke systematisch ein.

1) Die 15 Inventionen von Bach.
2) Die 84 Cramer'schen Etuden, aber mit Auswahl.
3) Die 15 dreistimmigen Symphonien von Bach.
4) Der Gradus ad Parnassum von Clementi; in der Lebert-schen Ueberarbeitung und Auswahl (Stuttgart, bei Ebner), welche durch Rücksichtnahme auf die seitherigen technischen Errungenschaften die instruktive Nützlichkeit zu befördern sucht, sind nur jene technischen und freipolyphonen Originaletuden beibehalten, welche in Technik und Inhalt als erschöpfende, bis zu Moscheles unerreichte Muster dastehen; Alles dagegen, was durch die Bach'schen Werke und die klassische Sonatenliteratur ohnehin mehr als ersetzt wird, weggelassen, um jeglichen unnöthigen Aufenthalt im Unterricht zu ersparen.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

5) Das wohltemperirte Klavier von Bach.
6) Die Etuden von Moscheles. Opus 70.
7) Hillers rhythmische Studien.
8) Die Schule des Virtuosen (Op. 365) von Czerny.
9) Endlich zum Studium der modernen Schule die Etuden von Chopin, Henselt, und von Liszt Grandes Études de Paganini und Études d'exécution transcendante.

Neben diesen Etuden aber müssen die Werke der Meister, die in den vorigen Paragraphen genannt sind, gleichzeitig fortstudirt werden, ausserdem noch die Concerte von Mozart (hat man Gelegenheit, häufig mit Orchester spielen zu können, — in der Originalausgabe; ist dieses nicht der Fall, — nach der Hummel'schen Bearbeitung, jedenfalls aber mit Hummels meisterhaften Cadenzen), die Concerte von S. Bach, Händel, Emanuel Bach, Hummel, Moscheles, Weber, Mendelssohn, Beethoven (zu welchen wir die Cadenzen von Moscheles u. A. empfehlen), Schumann, Chopin, Henselt, Rubinstein, Litolff, Liszt.

§. 7.

Einige Winke über Art und Mass der Privatübung mögen hier ihren Platz finden.

Jedes Musikstück übe man langsam und zuerst durchaus mit Kraft ein, beachte anfangs nur die Hauptschattirungen, das *legato* und *staccato* in ihren verschiedenen Formen, und erst wenn das Stück in vorgeschriebenem Tempo vollkommen fehlerfrei geht, trage man auch den Vortragszeichen im Kleineren Rechnung. Durch ein Studium dieser Art wird man ein sicheres Spiel erzielen. Wie viel man täglich üben soll, lässt sich natürlich nur im Allgemeinen angeben, indem ein befähigter Schüler in einer Stunde oft mehr lernt, als ein wenig befähigter in zwei. Doch möchten wir dem Dilettanten mit Einschluss der Unterrichtsstunde täglich zwei Stunden rathen, die er auf folgende Weise benützen möge: ½ Stunde rein technische Uebungen, 1 Stunde zum Einstudiren neuer Stücke und ½ Stunde zum Repetiren schon gelernter Musikstücke. Um sich nicht zu ermüden, vertheile er die beiden Stunden auf Vor- und Nachmittag. Für den, der sich dem Fache widmet, sind 4—5 Stunden nothwendig, die er aber ebenfalls in kleinen Abschnitten auf Vor- und Nachmittag vertheilen mag. Von dieser Zeit soll 1 Stunde auf rein technische Uebungen aus unserer Schule fallen, 1—1½ Stunde auf Etuden, 1—1½ Stunde zur Erlernung neuer Musikstücke und 1 Stunde zur Repetition schon erlernter Piecen oder auch zum Durchlesen neuer Musik als Leseübung verwendet werden.

Mehr zu üben halten wir nicht für gut, weil es auf den Geist wie Körper nur abstumpfend wirken kann, und wer mit dieser Zeit, vernünftig zugebracht, seinen Zweck nicht erreicht, der hat keinen Beruf für die Sache und möge eine andere Laufbahn ergreifen, damit das musikalische Proletariat nicht noch vermehrt wird. Die Zeit, welche dem Zögling neben seinen Uebungsstunden noch frei bleibt, hat derselbe vor Allem zum Studium der musikalischen Theorie zu verwenden, welche sich die Schüler im ganzen Umfang, Damen aber wenigstens so weit aneignen sollen, dass ihnen alle Accorde und Durchgangsarten bekannt, alle Formen des polyphonen und Kammerstyls klar und deutlich sein sollen. Daneben sind zu studiren Geschichte und Aesthetik der Tonkunst; für erstere besitzen wir vortreffliche allgemeine Werke von Kiesewetter, Schlüter, Brendel, Weitzmann und Ambros, dann Monographien und Biographien von Verfassern wie O. Jahn, Ulibischeff, Lenz, Chrysander, Thayer, Marx, Bitter, Nohl, Reissmann, Kreissle, Schneider, Köchel u. s. f.; ästhetische Belehrung bieten die einschlägigen Schriften von Hegel, Vischer, Hanslick, Riehl, Schumann, Berlioz, Wagner u. A. Nützlich endlich, ja gewissermassen nothwendig ist dem Kunstjünger die möglichst umfassende Bekanntschaft mit der poetischen Literatur und mit bedeutenden Erzeugnissen der bildenden Künste; die Fülle des Erhabenen und Schönen, welche der Geist und die Phantasie aus jener Quelle schöpfen und in sich eigenthümlich verarbeiten, wird die Auffassung musikalischer Kunstwerke in poetischer Hinsicht gar fruchtbar befördern, und sich in einem ausdrucksvollen, gesund begeisterten Spiele abspiegeln. Die Zeit der sogenannten Stockmusiker ist vorüber, und Letztere haben niemals das Höchste geleistet; haben sich ja bereits unsere Altmeister gerade auch durch ihre geistige Bildung über ihre Zeit- und Fachgenossen erhoben; heutzutage ist universelle Geistesbildung sogar Pflicht des ächten Tonkünstlers, da die Musik mehr als je durch Einflüsse der Literatur und der Schwesterkünste befruchtet wird.

§. 8.

Was ferner den wichtigen Punkt des öffentlichen Auftretens betrifft, so halten wir für gut, dass der Lehrer von Zeit zu Zeit durch die Vereinigung mehrerer Familien dem Schüler Gelegenheit gebe, sein Erlerntes zu produciren. Es dient diess zur Aufmunterung und Aneiferung des Schülers und hat den Vortheil, dass sich seine Befangenheit verliert. Doch dürfen diese Produktionen den systematischen Gang des Unterrichts durchaus nicht unterbrechen, sondern es sollen nur diejenigen Stücke, die gerade einstudirt worden sind, vorgetragen werden. Diess gilt für Dilettanten wie für Fachschüler. Den letztern rathen wir überhaupt, nicht früher als in dem letzten Jahre ihres Unterrichts sich in grossen öffentlichen Concerten zu produciren, indem das Einstudiren der Concert-Piecen den systematischen Gang des Unterrichts zu sehr unterbricht und unvernünftiges Lob und Tadel nur übeln Einfluss auf das Lernen haben kann. Insbesondere wirken die Urtheile der Presse leicht entweder entmuthigend oder überspannend; nur selten treffen sie das Rechte, da sie meistens von gewöhnlichen Recensenten geschrieben werden, die theils nicht das Mindeste von Musik verstehen, oder von Vorurtheilen befangen sind, oder einer bestimmten Partei angehören, welche nur ihre eigenen Schützlinge gelten lässt; einen competenten, aufrichtigen, unbestechlichen Kritiker muss man heutzutage mit der Laterne suchen; die moderne Kritik, selbst grossentheils demoralisirt, kann auf Kunstjünger fast durchaus nur einen demoralisirenden Einfluss ausüben.

§. 9.

Viele Eltern meinen, für den Anfangsunterricht genüge auch ein schwächerer Lehrer. Aber gerade die Grundlage ist die Hauptsache; üble technische Gewohnheiten sind oft gar nicht mehr vollständig auszurotten, und es gehört für einen

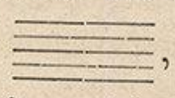
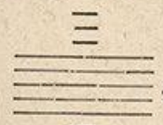
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

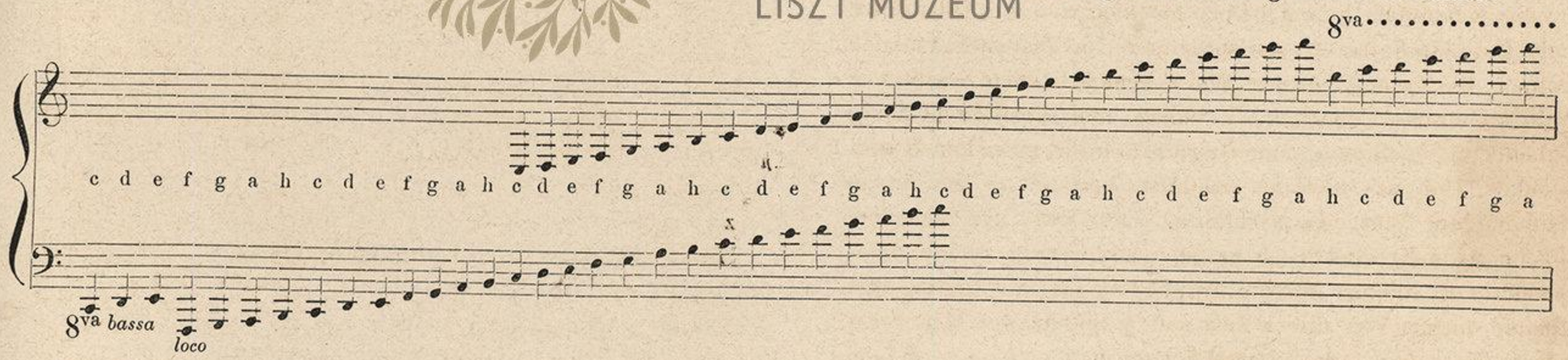
guten Lehrer viel Zeit und Mühe dazu, wieder einigermassen gut zu machen, was ein schlechter Lehrer verdorben hatte. Angehenden Lehrern möchten wir schliesslich rathen, dem Schüler stets liebreich, aber ernst entgegenzukommen, ihn mit aller Geduld zu unterrichten, durch keine Ungeschicklichkeit sich ausser Fassung bringen und zu Heftigkeit oder gar zu rohen Worten hinreissen zu lassen. Durch solche wird der Schüler eingeschüchtert und für Auffassung der Musik auch unempfänglich gemacht. Der Lehrer unterrichte nach seiner Ueberzeugung und lasse sich durch keinen unzeitigen Wunsch der Eltern irre machen; stösst er auf Hindernisse, die sein Wirken wesentlich und wahrhaft hemmen, so gebe er lieber den Schüler auf, als dass er zum Verräther der Sache wird. Der materielle Verlust kommt ihm bald auf andern Wegen herein, denn die Wahrheit siegt zuletzt immer und überall.

Elementarlehre.

§. 10.

Von den Noten.

Zur Benennung der Töne bedient man sich der sieben Buchstaben *c, d, e, f, g, a, h*, zur schriftlichen Veranschaulichung derselben der Noten, welche aus Ovalen (𝅝) und Punkten (𝅗𝅥) bestehen; die Reihenfolge dieser Buchstaben wiederholt sich durch das ganze Gebiet der Töne. Diese Noten stehen auf und zwischen fünf übereinander gezogenen Linien , welche das Notensystem heissen. Für die Noten, für welche das Notensystem nicht ausreicht, hat man ober- und unterhalb desselben die sogenannten Hülfslinien, , auf, über und unter welchen diese Noten wieder angebracht werden. Weil eine zu grosse Anhäufung von Hülfslinien das Notenlesen sehr erschweren würde, bedient man sich für eine höhere Oktave oft einer niedern, und setzt das Zeichen $8^{va}\cdots$ darüber, wodurch angedeutet wird, dass alle Töne, auf welche sich dieses Zeichen erstreckt, eine Oktave höher zu spielen seyen. Dasselbe geschieht umgekehrt für eine tiefere Oktave des Basses, zu welchem Behufe die Bezeichnung 8va *bassa* gebraucht wird. Sobald wir den Namen einer einzigen Note wissen, lassen sich alle übrigen darnach bestimmen. Die Benennung der ersten Note hängt von dem sogenannten Schlüssel ab. Für den Umfang des Claviers bedarf man heutzutage nur noch zweier Schlüssel: 1) des Violin- oder *G*-Schlüssels (𝄞) für die obere Hälfte der Tastatur. Er steht auf der zweiten Linie von unten und gibt der darauf stehenden Note den Namen *g*. 2) Der Bass- oder *F*-Schlüssel (𝄢), welcher für die untere Hälfte gehört, steht auf der vierten Linie, deren Note daher *f* heisst. Hieraus entwickelt sich folgender Umfang beider Schlüssel:



Da der kleinste Abstand zwischen zwei Tönen der sogenannte Halbton ist, deren in jeder Oktave zwölf vorhanden sind, so scheinen die sieben Buchstaben hiefür noch nicht zu genügen. Wir können aber jede dieser sieben Noten durch Vorsetzung eines Kreuzes (♯) um einen halben Ton, eines Doppelkreuzes (×) um zwei halbe Töne erhöhen, sowie durch Vorsetzung eines *b* um einen halben Ton, durch Vorsetzung eines Doppel-*b* um zwei halbe Töne erniedrigen. Wir erhalten hiemit durch die einfache Erhöhung (♯) die Töne *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his*, ebenso durch doppelte Erhöhung (×) *cisis, disis, fisis* u. s. w.; ferner durch einfache Erniedrigung (*b*) die Töne *ces, des, es, fes, ges, as, hb* oder kurzweg *b*, und ebenso durch doppelte Erniedrigung (*bb*) *ceses, deses, eses, feses, geses, asas, bebe* (*bes*). Auf Tabelle I. ist die Uebertragung aller dieser Töne auf das Klavier zu ersehen.

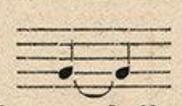
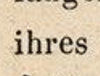
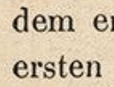
§. 11.

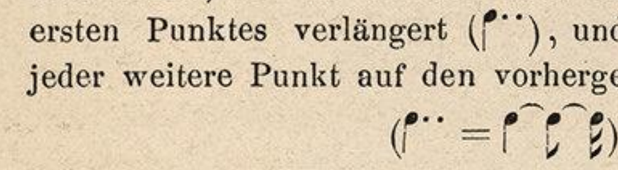
Dauer und Werth der Noten.

Nachdem wir nun wissen, wie jede Note klingt, fragen wir nach ihrer Dauer. So wie wir aber den Klang jeder Note nur durch das Verhältniss zu andern Noten fanden, so ist auch ihre Dauer nur eine relative, d. h. sie bestimmt sich durch das zeitliche Verhältniss der Noten unter einander. Eine ganze Note (𝅝) zerfällt nun in 2 halbe (𝅗𝅥), 4 Viertel (♩), 8 Achtel (♪), 16 Sechzehntel (𝅘𝅥𝅯), 32 Zweiunddreissigstel (𝅘𝅥𝅰), 64 Vierundsechzigstel (𝅘𝅥𝅱). Ein klares Verständniss der Werthverhältnisse und der Noten untereinander giebt Tabelle II.

Wir haben nun wohl ein Mass für die Dauer von der ganzen, halben, Viertel- u. s. w. Note, aber nicht von $1\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ u. s. w. Um diese darzustellen, bedienen wir uns 1) der Ligatur und 2) des Punktes. Die Ligatur oder der

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Bindebogen ⁀ verbindet zwei gleiche Noten  so, dass die zweite nicht mehr neu angeschlagen, aber nach ihrem vollen Werthe ausgehalten wird. Durch dieses Mittel können wir jeder Note eine beliebige Dauer geben. Der Punkt verlängert jede Note, nach welcher er steht (), um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes. Steht ein zweiter Punkt hinter dem ersten, so wird die Note noch um den halben Werth des ersten Punktes verlängert (), und gleiche Wirkung hat jeder weitere Punkt auf den vorhergehenden.

()

§. 12.

Die Pausen

sind längere oder kürzere statt der Töne eintretende Ruhepunkte, und haben eine den betreffenden Noten entsprechende verschiedene Dauer. Tabelle II. gibt die statt jeder Note gebräuchlichen Pausen. Der Punkt wird auch bei Pausen in gleicher Weise, wie bei den Noten, zur Verlängerung angewandt.

Die Fermate 𝄐 gibt jeder Note oder Pause, worüber sie steht, eine dem Ermessen des guten Geschmackes zu überlassende längere Dauer.

§. 13.

Triolen und Sextolen.

Es kann eine Note ihrer Zeitdauer nach, statt in zwei, auch in drei Noten getheilt werden. Diese haben zwar dieselbe Bezeichnung, wie diejenigen, welche die Hälfte der getheilten Noten ausmachen, werden aber, um ihre kürzere Dauer anzudeuten, mit der Ziffer 3 versehen. Drei Noten dieser Art nennt man eine Triole. Wird jede dieser drei Noten wieder halbirt, so entsteht die Sextole, welche mithin nicht wie zwei Triolen accentuirt werden darf: bei den Triolen hat nämlich die erste von den dreien den Accent, bei den Sextolen die erste von den sechs Noten. Es ist aber noch zu bemerken, dass man diese Regel nicht durchaus anwenden kann, indem viele Tonsetzer Sextolen und Doppeltriolen in der Bezeichnung nicht genau unterscheiden. Der Dauer der Triolen entsprechen auch die Triolenpausen u. s. w.

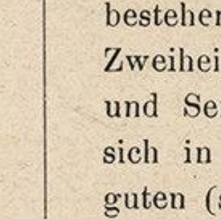
§. 14.

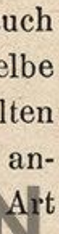
Rhythmus, Takt und Tempo.

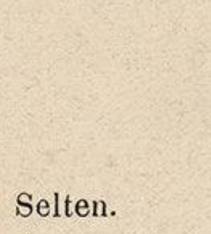
Nachdem wir nun gesehen, welch verschiedenen Werth die einzelnen Noten haben können, so frägt es sich jetzt, wie derselbe rhythmisch benützt wird. Rhythmus ist aber die regelmässige Wiederkehr gleichartiger Tongruppen in gleichmässigen Zeitabschnitten. Schon der leere Schall kann durch regelmässig wiederkehrende Betonung rhythmisch werden, wie wir z. B. beim Hämmern und Trommeln etc. sehen; um so mehr ist nun diese Ordnung bei Tönen erforderlich, und so wohlthuend manchmal jenes unmusikalische Geräusch durch seinen Rhythmus dem Ohre wird, so widerlich und unverständlich klingt die meiste Musik ohne denselben. Um nun den Rhythmus auch dem Auge sichtbar und dem Ohre desto hörbarer zu machen, bedient man sich des Taktes, d. h. der Abtheilung einer Tonreihe in bestimmte Abschnitte, welche an Notenwerth einander gleich sind; wenn man nämlich die Notenwerthe jedes einzelnen Abschnittes zusammenzählt, so ist die Summe bei jedem Abschnitte ein und dieselbe. Jeden dieser Abschnitte nun nennen wir im engeren Sinne einen Takt, wovon der Begriff einer rhythmischen Tongruppe oder Periode weit verschieden ist, indem eine solche bald nur Theil eines Taktes seyn, bald aus mehreren Takten bestehen kann. Wie alles Leben und alle Bewegung auf der Zweiheit beruht, ebenso besteht auch der Takt aus Hebung und Senkung, Aufstreich und Niederstreich, oder wie man sich in der Musik ausdrückt, aus schlechten (leichten) und guten (schweren) Takttheilen. Jeden Aufstreich nennt man eine schlechte, jeden Niederstreich eine gute Zeit, und je nach der durch den Rhythmus geforderten Anzahl von Auf- und Niederstreichen haben wir auch verschiedene Taktarten. Wie wir oben bemerkten, kommt neben der gewöhnlichen zweitheiligen Gliederung, gemäss welcher jede Note in 2, 4, 8, 16, 32, 64 Theile getheilt werden kann, auch eine dreitheilige vor, aus welcher dann die Triolen und Sextolen entstehen. Hievon unterscheidet sich aber die eigentliche dreitheilige oder ungerade Gliederung mit drei Streichen. Endlich haben wir noch zusammengesetzte Gliederungen, in welchen die dreitheilige Gattung noch unter zweitheilige Schläge gebracht wird. Wir geben hier eine Uebersicht aller drei Gattungen, stets bei der einfachen Taktart beginnend, und bezeichnen zugleich die Art, wie jede Taktart geschlagen wird, und zwar jeden guten Takttheil mit einem dickeren, jeden schlechten mit einem dünneren Strich.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

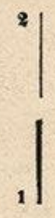
A. Zweitheilige.

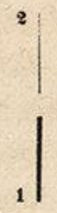
1) Der ½ Takt (𝄵) ()  Selten.

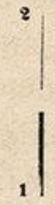
2) Der grosse Allabreve-Takt () 

3) Der gewöhnliche ⁴/₄ oder ganze Takt (𝄴) () 

3425 :

4) Der gewöhnliche Allabreve-Takt $\left(\frac{2}{2}\right)$ 

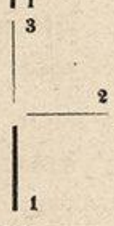
5) Der $^2/_4$ Takt $\left(\frac{2}{4}\right)$  oder $^4/_8$ Takt $\left(\frac{4}{8}\right)$ 

6) Der $^2/_8$ Takt $\left(\frac{2}{8}\right)$  Selten.

B. Dreitheilige.

1) Der $^3/_1$ Takt $\left(\frac{3}{1}\right)$  Selten.

2) Der $^3/_2$ Takt $\left(\frac{3}{2}\right)$ 

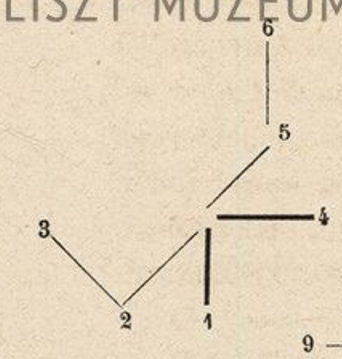
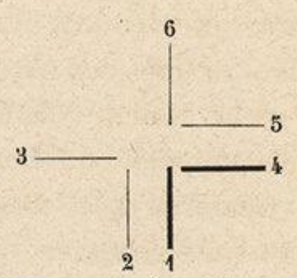
3) Der $^3/_4$ Takt $\left(\frac{3}{4}\right)$ , seltener 

4) Der $^3/_8$ Takt $\left(\frac{3}{8}\right)$ Ebenso.

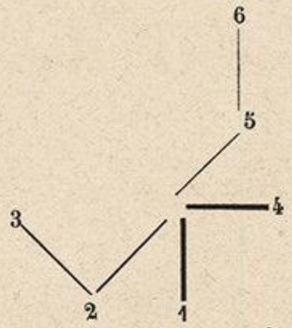
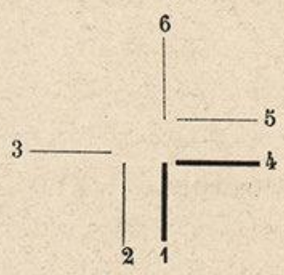
5) Der $^3/_{16}$ Takt $\left(\frac{3}{16}\right)$ Ebenso.

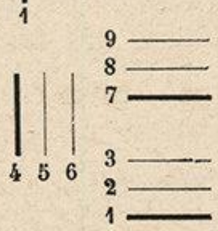
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

C. Zusammengesetzte.

1) Der $^6/_4$ Takt $\left(\frac{6}{4}\right)$  besser 

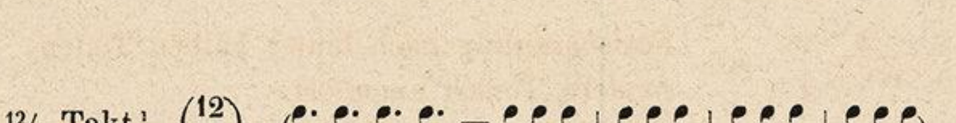
2) Der $^9/_4$ Takt $\left(\frac{9}{4}\right)$ 

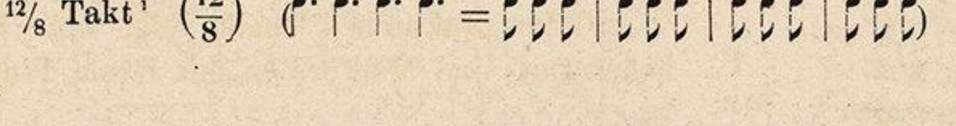
3) Der $^6/_8$ Takt $\left(\frac{6}{8}\right)$  besser 

4) Der $^9/_8$ Takt $\left(\frac{9}{8}\right)$ 

5) Der $^6/_{16}$ Takt $\left(\frac{6}{16}\right)$ Selten; Schlagart wie beim $^6/_8$ Takt.

6) Der $^9/_{16}$ Takt $\left(\frac{9}{16}\right)$ Schlagart wie beim $^9/_8$ Takt.

7) Der $^{12}/_{8}$ Takt $\left(\frac{12}{8}\right)$  

8) Der $^{12}/_{16}$ Takt $\left(\frac{12}{16}\right)$  Schlagart wie beim $^{12}/_{8}$ Takt.

Der $^{5}/_{4}$ Takt, welcher höchst selten vorkommt, ist nichts als eine Verbindung des $^{2}/_{4}$ und $^{3}/_{4}$ Taktes in je einem Taktabschnitte, und werden auch beide Taktarten in jedem Abschnitte geschlagen.

Neben Rhythmus und Takt steht nun als Drittes das Tempo, nämlich das Zeitmass, in welchem eine Reihe zusammengehöriger Takte vorgetragen werden soll. Das Tempo hängt mit dem Charakter des Tonstückes am innigsten zusammen, und ist hier also die strengste Gewissenhaftigkeit nothwendig. Im Allgemeinen waren die Tempi in früheren Zeiten langsamer; man markirte dafür schärfer und wechselte seltener im Zeitmass. Heutzutage ist auch hier grössere Freiheit, ja sogar oft Zügellosigkeit eingetreten, und viele sogenannte Virtuosen glauben durch massloses Dahinstürmen den höchsten Triumph der Kunst zu erreichen.

Unsere verschiedenen Tempi lassen sich in drei natürliche Klassen theilen:

1) Langsam, ausgedrückt durch *Largo, Adagio, Grave, Larghetto, Sostenuto.*

2) Mässig; dahin gehören also *Moderato, Andante, Andantino, Allegretto.*

3) Schnell: *Allegro, Vivace, Presto.*

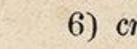
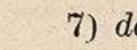
Durch gewisse Verbindungen dieser italienischen Ausdrücke unter einander oder mit näher bestimmenden, besonders die Vortragsweise bezeichnenden Beisätzen entstehen noch mannigfache Nuancen; durch manche, z. B. *grave, sostenuto, allegretto,* ist auch zugleich der Charakter angedeutet. Jedoch sind alle diese Ausdrücke nur allgemeine Winke; Rhythmus, Takt und besonders richtiger Geschmack thun hier das Meiste. Im Ganzen soll kein *Adagio* u. dergl. langsamer genommen werden, als dass die einfachste Figur des Stückes noch ihren vollen Sinn behält, und kein *Allegro* schneller, als dass die geschwindeste somit meistens schwierigste Figur noch deutlich ausgeführt werden kann. Wird das Zeitmass stellenweise langsamer, so steht über dem Anfange der Verzögerung: *ritardando, rallentando, calando, morendo;* wird es schneller: *stringendo, accelerando,* und beim Wiedereintritt des regelmässigen Zeitmasses: *a tempo* oder *tempo primo.* In einigen dieser Ausdrücke liegt auch zugleich eine Bestimmung der anzuwendenden Tonstärke, wovon später.

Zu genauester Bestimmung jedes Tempo erfand Mälzel einen Taktmesser (Metronom), auf dessen gleichmässige Schläge die Zahl der treffenden Viertel, Achtel u. s. w. strenge eingetheilt wird. Steht also über einem Stück zum Beispiel: Metr. de Mälzel  = 50, so rückt man den Zeiger auf diese Zahl, und nun geben uns die Schläge des Instruments das verlangte Tempo auf Viertelnoten. Eine andere Verfahrungsweise mittelst Benützung des Fadenperpendikels zeigt Gottfr. Weber in seiner Theorie der Tonsetzkunst.

§. 15.

Vortragszeichen, Tonstärke.

Auch für die beim Anschlag zu verwendende Kraft hat man, gleichwie für das Tempo, gewisse allgemeine Bezeichnungen, nämlich

1) *fortissimo* (*ff*, manchmal sogar *fff*): sehr stark.
2) *forte* (*f*): stark.
3) *mezzo forte* (*mf*): mittelstark.
4) *piano* (*p*): leise.
5) *pianissimo* (*pp*, manchmal sogar *ppp*): sehr leise.
6) *crescendo* (): allmählig stärker werdend.
7) *decrescendo* oder *diminuendo* (): schwächer werdend.
8) *tenuto:* gehalten.
9) *staccato* (oder): abgestossen.
10) *sforzando:* starker Anschlag einer einzelnen Note (*sfz*, oder). *

§. 16.

Intervall, Tonart und Tonleiter.

1) Auch hier müssen wir auf den Grundsatz der Zweiheit zurückgehen. Der einzelne Ton wird nämlich auch hinsichtlich seiner Höhe oder Tiefe erst durch Vergleichung mit einem andern Tone bestimmbar, und den Abstand zwischen beiden nennen wir nun Intervall. Die kleinste Entfernung zwischen zwei Tönen beträgt aber in unserer modernen Musik einen halben Ton. Daher werden also alle Intervalle nach halben und ganzen Tönen gemessen, und aus der nach gewissen Regeln zu ordnenden Verbindung derselben entsteht unser sogenanntes diatonisches Klanggeschlecht. Unter den alten Tonarten zeigte sich nämlich die sogenannte jonische als die den Gesetzen des Wohlklanges entsprechendste, und wurde demnach die Tonreihe *c, d, e, f, g, a, h* als *C dur* Tonleiter die Musterscala für die übrigen. Gemäss dieser sieben Haupttöne in jeder Tonart haben wir auch sieben Haupt-Intervalle, und werden dieselben von dem Grundton aus aufwärts abgezählt, wie folgende Uebersicht zeigt:

c—c	1.	Ton,	Einklang, Prime.
c—d	2.	„	Sekunde.
c—e	3.	„	Terz.
c—f	4.	„	Quarte.
c—g	5.	„	Quinte.
c—a	6.	„	Sexte.
c—h	7.	„	Septime.

* Ausser diesen wesentlichen Bezeichnungen existiren noch viele französische und italiänische Ausdrücke für die feinere Nuancirung; dieselben erklären sich durch die Kenntniss der betreffenden Sprachen, und sind ohnedem in jedem musikalischen Lexikon zu finden.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Hiezu noch:

c—c 8. „ Oktave.
c—d 9. „ None, der Sekunde entsprechend.
c—e 10. „ Decime, der Terz entsprechend u. s. f.

(Die Unterarten dieser Intervalle werden im 2. Theile aufgeführt.)

2) Weil nun alle diese Intervalle von jedem Tone an, aufwärts und abwärts, möglich sind, so können wir auch von jedem unserer zwölf Töne an eine harte Leiter bilden, indem wir obige *C dur* als Muster nehmen und stets die gleichen Abstandsverhältnisse genau beibehalten. Das Kennzeichen für jede Dur-Scala ist aber die grosse Terz, d. h. zwischen der ersten und dritten Stufe müssen vier halbe Töne liegen.

3) Nimmt man aber die kleine Terz, d. h. lässt man zwischen der ersten und dritten Stufe nur drei halbe Töne Abstand, so erhält man die weiche Leiter oder Moll-Scala, welche auf viererlei Art gespielt wird, entweder:

a) auf- und abwärts gleich, die harmonische genannt, weil nur diese Art bei der Accordbildung zu Grunde gelegt wird. Hier ist von der siebenten, dem sogenannten Leitton oder der charakteristischen Note, zur achten Stufe stets ein halber Ton; von der sechsten zur siebenten Stufe sind drei halbe Töne, nämlich eine sogenannte übermässige Sekunde;

b) auf- und abwärts verschieden, wenn sie melodisch gebraucht wird. Dann ist aufwärts vom siebenten zum achten ein halber, vom sechsten zum siebenten aber ein ganzer Ton, und abwärts vom achten zum siebenten ein ganzer, vom siebenten zum sechsten ebenfalls ein ganzer Ton;

c) aufwärts wie bei *b)*, abwärts wie bei *a)*;

d) steigend wie bei *b)* und ebenso fallend, besonders bei älteren Meistern, wie Bach u. A. sehr häufig.

Will man nun von einem beliebigen Tone aus eine weiche Leiter bilden, so suche man zuerst dessen kleine Terz, zu deren harter Leiter die gesuchte Moll-Scala als Parallel-Tonart gehört, d. h. mit welcher sie die gleiche Vorzeichnung hat. Will man sie harmonisch bilden, so erhält nur die siebente Stufe auf- und abwärts eine sogenannte zufällige Erhöhung; will man sie aber melodisch, so bekommen aufwärts die sechste und siebente Stufe zufällige Erhöhungen; abwärts wird jedoch die sechste Stufe immer und meistens auch die siebente Stufe wieder erniedrigt. Wir können ebenfalls von jedem unserer zwölf Töne aus eine Moll-Scala bilden, und erhalten daher auch zwölf weiche Tonleitern.

4) Um alle 24 Dur- und Moll-Scalen selbst zu finden, bedient man sich des sogenannten Quintenzirkels. Man beginnt nämlich mit C dur und deren Seitentonart A moll, und errichtet nach denselben Principien auf deren Quinten (G und E) ein neues solches Scalenpaar (G dur und E moll). Von diesen sucht man wieder die Quinten und fährt so fort, bis man nach dem zwölften Paare wieder nach C dur kommt. In der Mitte wird man mittelst enharmonischer Verwechslung aus den Kreuz- in die B-Tonarten gerathen und die Entdeckung machen, dass gleiche Tonarten sich verschieden schreiben lassen, z. B. Gis moll = As moll, Fis dur = Ges dur u. s. f.

5) Unter der chromatischen Scala versteht man die Fortschreitung nach lauter halben Tönen, welche keiner besondern Tonart angehört.

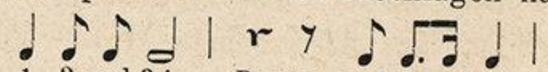
6) Im praktischen Theile folgt eine Uebersicht sämmtlicher Dur- und Moll-Scalen mit ihrem Fingersatze.

§. 17.

Elementar-Methode.

Gleichwie wir hier Winke geben, den Schüler alle Tonarten nach einem gegebenen Muster selbst finden zu lassen, so empfehlen wir auch schon bei Erlernung des Taktes und der Intervalle ein gleiches Verfahren. Was nämlich:

1) den Takt betrifft, so lasse man den Schüler zuerst, nach Erklärung des $^4/_4$ Taktes, alle andern Takte selbst bilden und lege demselben dann Notenbeispiele in allen Taktarten vor, welche er im strengsten Zeitmasse, wie er sie spielen müsste, laut zu sprechen und auszuschlagen hat. Z. B.:



1 2 und 34 Pausen und 3 und 4

2) Ebenso verfahre man mit den Intervallen, indem man mit C dur beginnt und den Schüler statt der Note die Ziffer der Stufe, und zwar wieder im strengsten Tempo, laut sprechen oder noch besser, wo möglich singen lässt. Die guten Takttheile lasse man im Anfange schärfer betonen, als eigentlich verlangt ist, um das Taktgefühl des Schülers sicher auszubilden. Aendert sich die Tonart, so gelten die Ziffern der neuen Tonart; z. B. in C dur heisst Fis bereits 7, wenn G dur, — 2, wenn E moll, — 6, wenn A moll eintritt.* Durch die Umzifferung, d. h. den Wechsel der Ziffern beim Uebergang in eine neue nnd beim Rückgang in die ursprüngliche Tonart prägt sich dem Schüler das Wesen der Modulation ein; er wird auf diesem Wege bald alle die verschiedenen Ausweichungen erkennen lernen.

Mit dieser Methode kann nun der Elementar-Unterricht allerdings längere Zeit als gewöhnlich in Anspruch nehmen; doch halte man dieselbe ja nicht für verloren; denn

1) wird man nur so am schnellsten erkennen, ob wirklich Talent vorhanden ist, während bei zu frühem Spielen oft ein leerer Mechanismus entsteht, der die bittersten Täuschungen veranlasst;

2) der Schüler wird dadurch im Notenlesen, in der Rhythmik, im Erkennen der Tonarten, im Treffen vom Blatte fest, und braucht später zur Aneignung seiner musikalischen Aufgaben nur halb so viel Zeit, als er dazu ohne solche Vorbildung nöthig hätte. Er kann sich dann ungetheilt der Technik des Instrumentes widmen, und bereits mit ganz anderer Auffassung an die Literatur desselben herantreten. Diesen Weg haben wir in reichlicher Erfahrung so bewährt gefunden, dass wir ihn nicht warm genug empfehlen können;

3) Die Musik wird dadurch nicht von aussen hinein, sondern von innen heraus gebildet, und bleibt dadurch selbsterworbenes geistiges Eigenthum des Schülers;

4) auch zum Studium der Harmonielehre wie des Gesanges wird dadurch bereits eine solide Grundlage geschaffen.

* Die genaue Auseinandersetzung dieser Methode findet man in unserer in der Cotta'schen Buchhandlung erschienenen Elementar-Singschule.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Theorie der Technik.

Da das Wesen der richtigen Technik nie durch Theorie, sondern nur durch unmittelbare Anschauung und Praxis erfasst werden kann, so geben wir hier nur das Nothwendigste, als Anhaltspunkt für den praktischen Unterricht.

§. 18.

Der Anschlag oder die Tonbildung.

Die Basis aller technischen Ausbildung ist der richtige Anschlag oder die Tonbildung, ohne welche Vorbedingung niemals jenes schöne Legato erzielt wird, das wir bereits als die Grundlage des gediegenen Klavierspiels bezeichneten. Da aber das Legato, überhaupt das gesangreiche Spiel beim Klavier nicht, wie bei der Orgel, nur davon abhängt, dass jeder Finger liegen bleibt, bis er durch den Eintritt eines folgenden abgelöst wird, sondern auch von dem richtigen Anschlage selbst, und dieser wieder von der richtigen Haltung des Armes, des Handgelenks und der Finger bedingt ist, so beginnt das Studium der Technik mit den eben genannten Vorbedingungen.

Die Haltung des Arms.

Der Arm muss leicht am Körper herabhängen, der Ellenbogen darf nicht nach der Seite gehen, wie Fig. 2 ersichtbar ist, sondern die Spitze muss sich nach unten neigen, wie Fig. 1 zeigt, so dass der Raum zwischen Arm und Körper ungefähr noch einen Zoll beträgt; Ellenbogen, Handgelenk und Hand liegen in möglichst gerader Linie (Fig. 4), wornach der Sitz einzurichten ist; der Arm muss desswegen in gleicher Linie mit der Hand seyn, weil man, wenn der Arm höher steht, gern mit dem Arm spielt, und dieser soll immer vollkommen ruhig bleiben; ist der Arm zu niedrig, so kann die Hand nicht mehr über die ganze Kraft verfügen.

Obwohl wir wünschen, dass der Schüler auch die Technik nicht mechanisch, sondern mit Bewusstseyn erfasse, und desshalb alle Mechanismen möglichst zu vermeiden rathen, glauben wir doch für die Zeit der ersten technischen Uebungen den Handleiter empfehlen zu müssen. Die Oberfläche desselben muss auf gleicher Höhe mit der Oberfläche der Untertasten liegen, und er muss so weit entfernt seyn, dass die untere Fläche des Handgelenks darauf ruht (siehe Fig. 5 und 6). Hiedurch wird am besten die erste Bedingung für das Legato, nämlich die ruhige Haltung des Armes bewirkt, auf welchen allein, und noch nicht auf Finger und Handgelenk, sich diess Alles bezieht. Bewegt sich die Hand von der Mitte der Klaviatur seitwärts, so folgt ihr zunächst der Vorderarm; der Ellenbogen und Oberarm bleiben in möglichster Nähe des Körpers (siehe Fig. 3).

§. 19.

Haltung der Hand. (Siehe Fig. 5 und 6.)

Die Hand schwebt stets über der Klaviatur und in solcher Haltung, dass die rundgebogenen Finger mit ihrem Ballen, aber ja nicht mit dem Nagel und ohne dass sich die Finger einbiegen oder ausstrecken (siehe Fig. 14 und 15), die Mitte der Taste treffen. Die Hand sey leicht gegen den Daumen geneigt, und zwar so, dass jeder Finger aus gleicher Höhe herabschlägt, indem nur in einer solchen Lage die Finger sich selbstständig bewegen und von einander unabhängig gebildet werden können. Der Daumen darf blos bis zur Nagelwurzel auf die Taste gebracht werden, damit die übrigen Finger nicht mit den Obertasten in Collision gerathen.

§. 20.

Der Mechanismus des Klaviers,

dessen Grundprincip in dem schnellen Aufschlag des Hammers von einem festen Punkte und dessen eben so schnellen Zurückfallen in seine vorige Lage beruht, erfordert von Seite der Hand einen entsprechenden Gegenmechanismus. Alle Finger müssen nämlich einen starken Zoll oberhalb der Taste festschweben, schnell senkrecht niederschlagen und ebenfalls so schnell in ihre frühere Lage zurückkehren, und diess muss nicht nur allein beim *forte* geschehen, wie Manche angeben, sondern auch beim *piano*, weil nur so der Ton, selbst beim *pianissimo*, deutlich bleibt und trägt, d. h. den Raum bis an seine Grenzen mit gleicher Intensivität durchdringt und ausfüllt. Hievon findet höchstens beim *sotto voce* (mit halber Stimme) und dergleichen modificirten Spielarten eine Ausnahme statt, indem in diesen Fällen der Ton näher auf der Taste selbst gebildet wird. Der Unterschied in der Bildung des *forte* und *piano* besteht nur darin, dass bei letzterem der Finger im Verhältniss leichter herabfällt, als beim *forte*. Die Haltung der einzelnen Finger vor und nach dem Anschlag ist in den Figuren 7, 8, 9, 10, 11 und 12 ersichtlich. — Fig. 13 zeigt den Anschlag der Obertaste.

Wir hielten es für nöthig, in den Figuren 11 und 12 die Haltung des fünften Fingers zu zeigen, weil bei diesem in der Regel die meisten Fehler begangen werden. Nachträglich ist noch zu bemerken, dass man den Körper immer gerade, wie das Gesicht ruhig zu halten habe, und der Sitz vor der Mitte der Klaviatur zu nehmen ist, wegen leichter Erreichung aller Tasten.

§. 21.

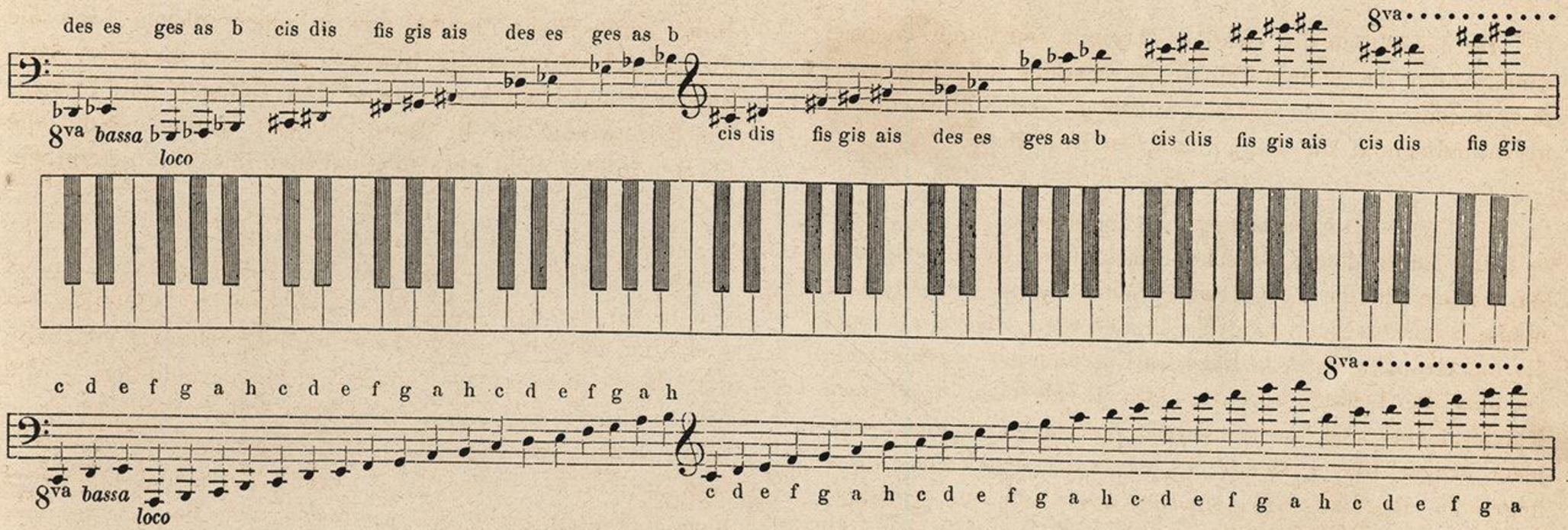
Legato und Staccato.

Die Grundlage des Klavierspiels besteht, wie schon öfter erwähnt, darin, dass jeder Ton mit dem andern so verbunden wird, dass weder beide in einander fliessen, noch eine Lücke hörbar ist; diese gebundene Vortragsweise, die Seele alles verständlichen Spieles, ist das *Legato*, welches beim Schüler vor dem Uebergang zum Staccato sorgfältig auszubilden ist. Desswegen gibt unsere Schule, sich hierin von allen übrigen Schulen unterscheidend, alle Anfangsstücke nur in streng gebundenem, zweistimmigem Satze, in engster Verbindung je mit der eigentlichen Uebung, welche im Stücke sogleich zu ihrer praktischen Verwerthung gelangt, darin musikalisch eingekleidet und technisch gefestigt wird. Alles, wozu etwa das Handgelenk mitzuwirken hätte und was das strenge Legato in der ersten Zeit sogar unterbricht, die Wiederholung des gleichen Tones, bleibt hier noch streng ausgeschlossen. Das Gegentheil desselben ist das *Staccato* oder das Abstossen des Tones; aber auch hier ist eine verschiedene Klangdauer möglich, wie im praktischen Theil zu ersehen ist.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§. 22.

Tab. I.



Tab. II.

Noten- und Pausen-Tabelle.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

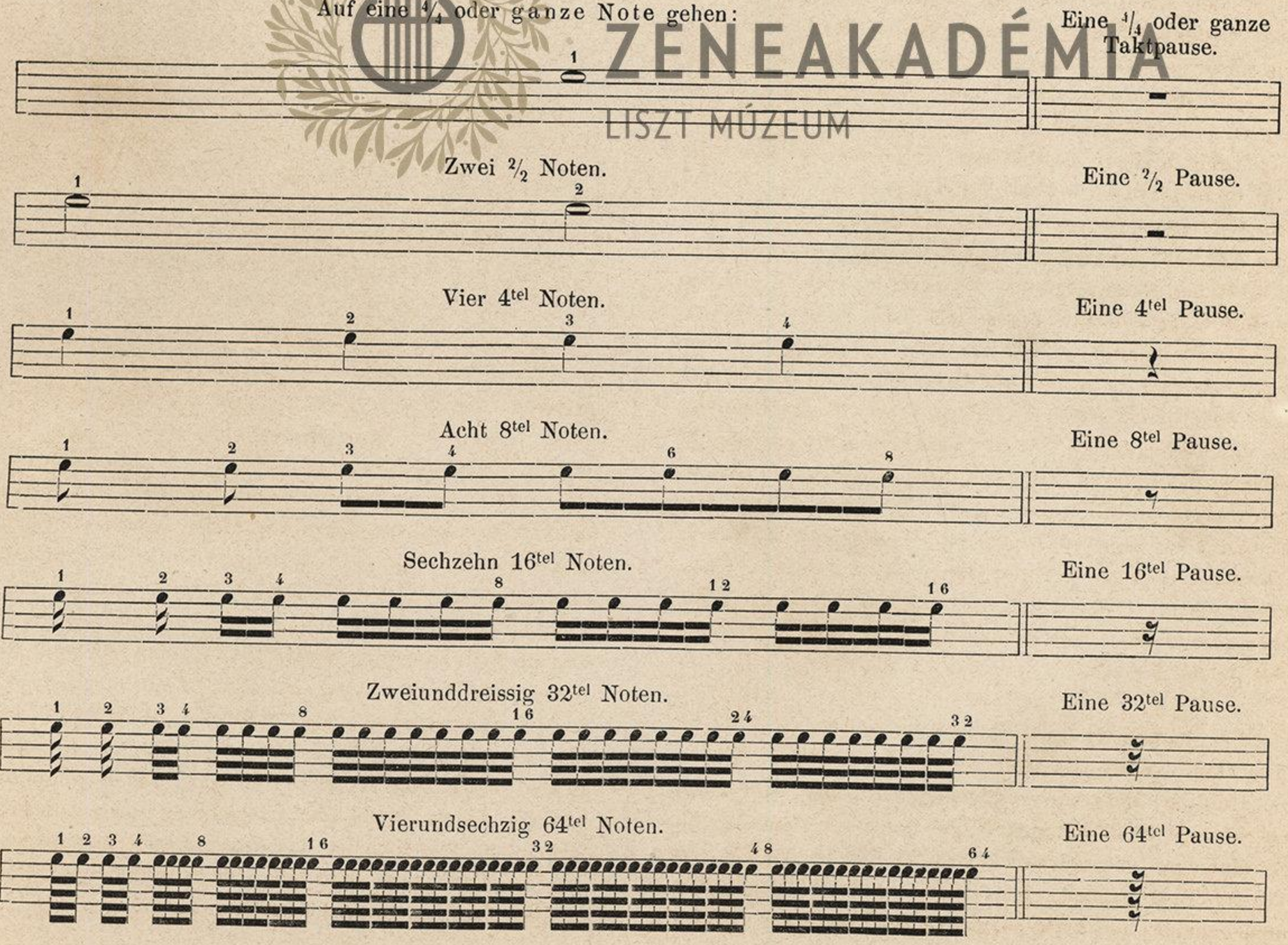


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

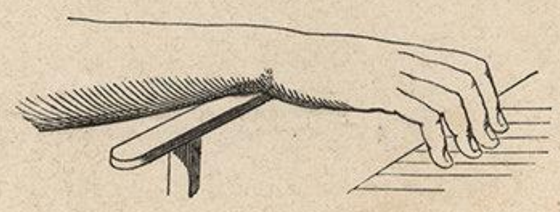


Fig. 7.

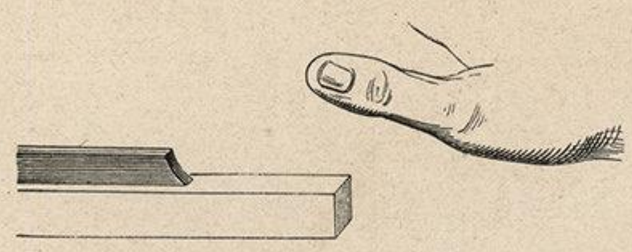


Fig. 8.

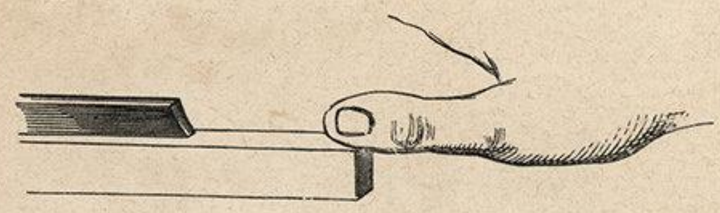


Fig. 9.

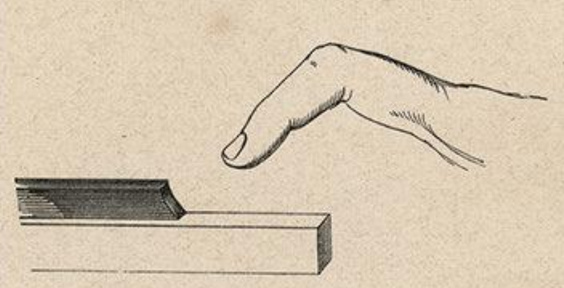


Fig. 10.

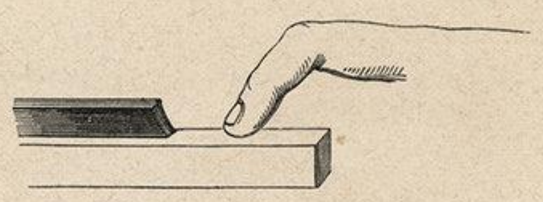


Fig. 11.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 12.

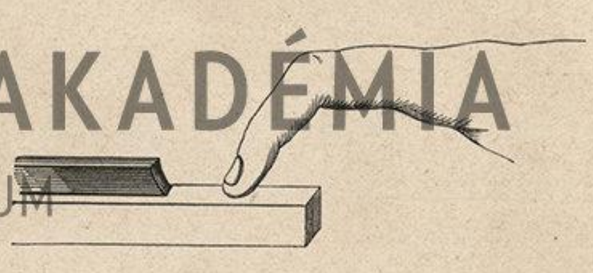


Fig. 13.

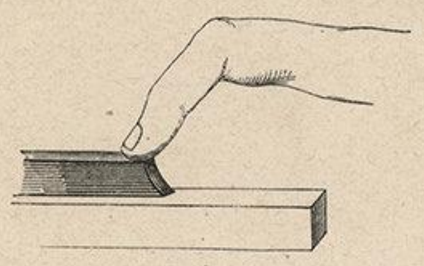


Fig. 14.

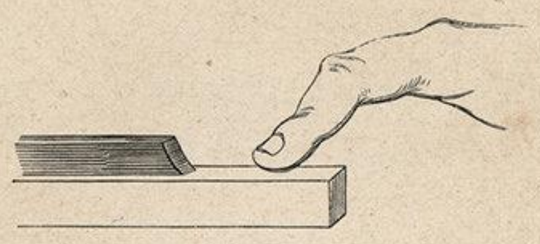
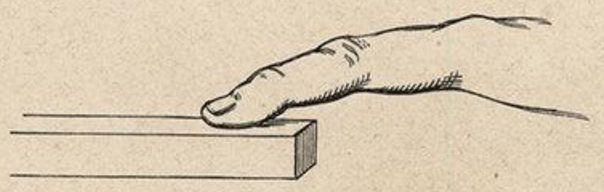


Fig. 15.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3425.

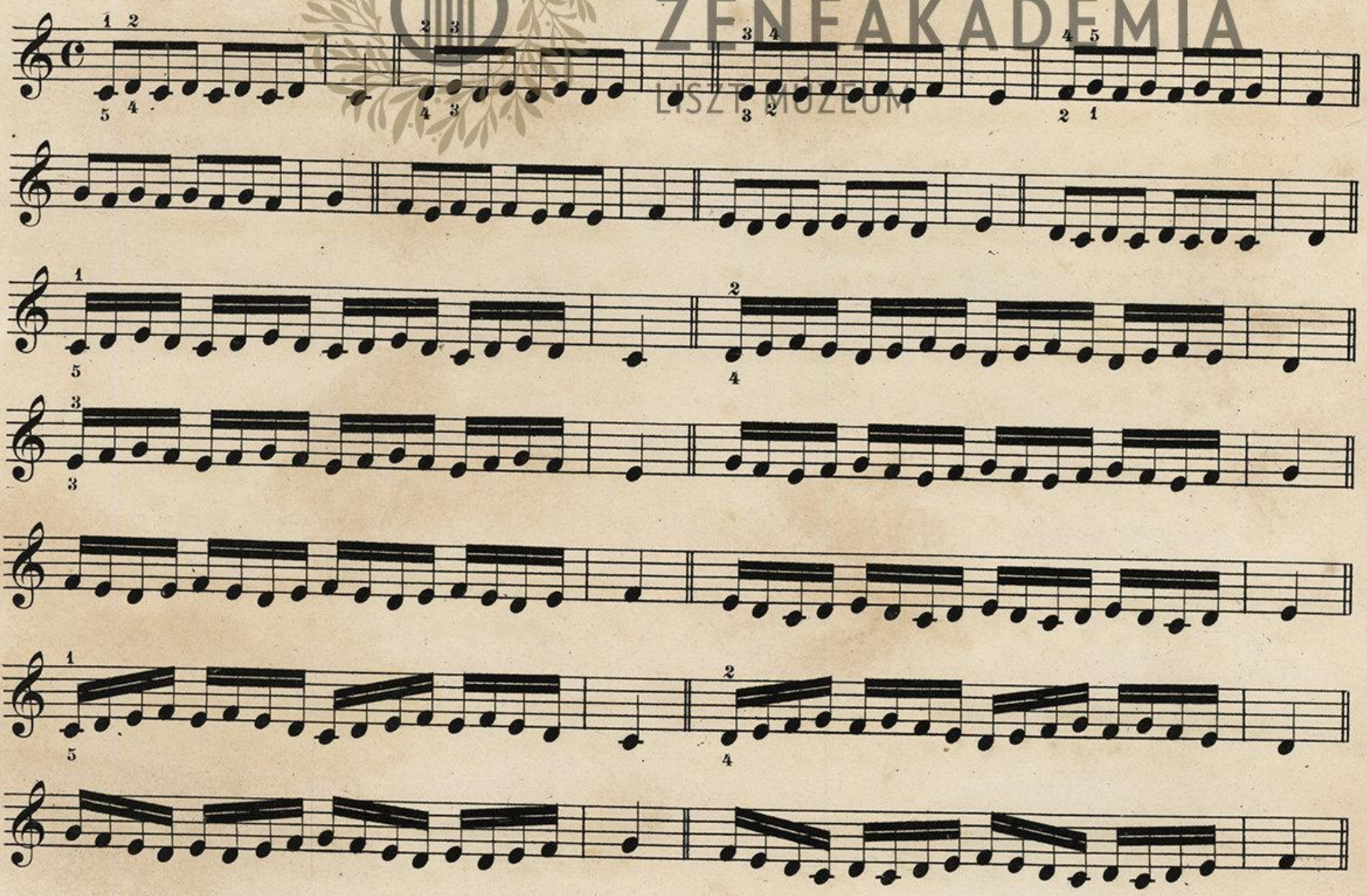
B3425/I

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA 1

§ 23.

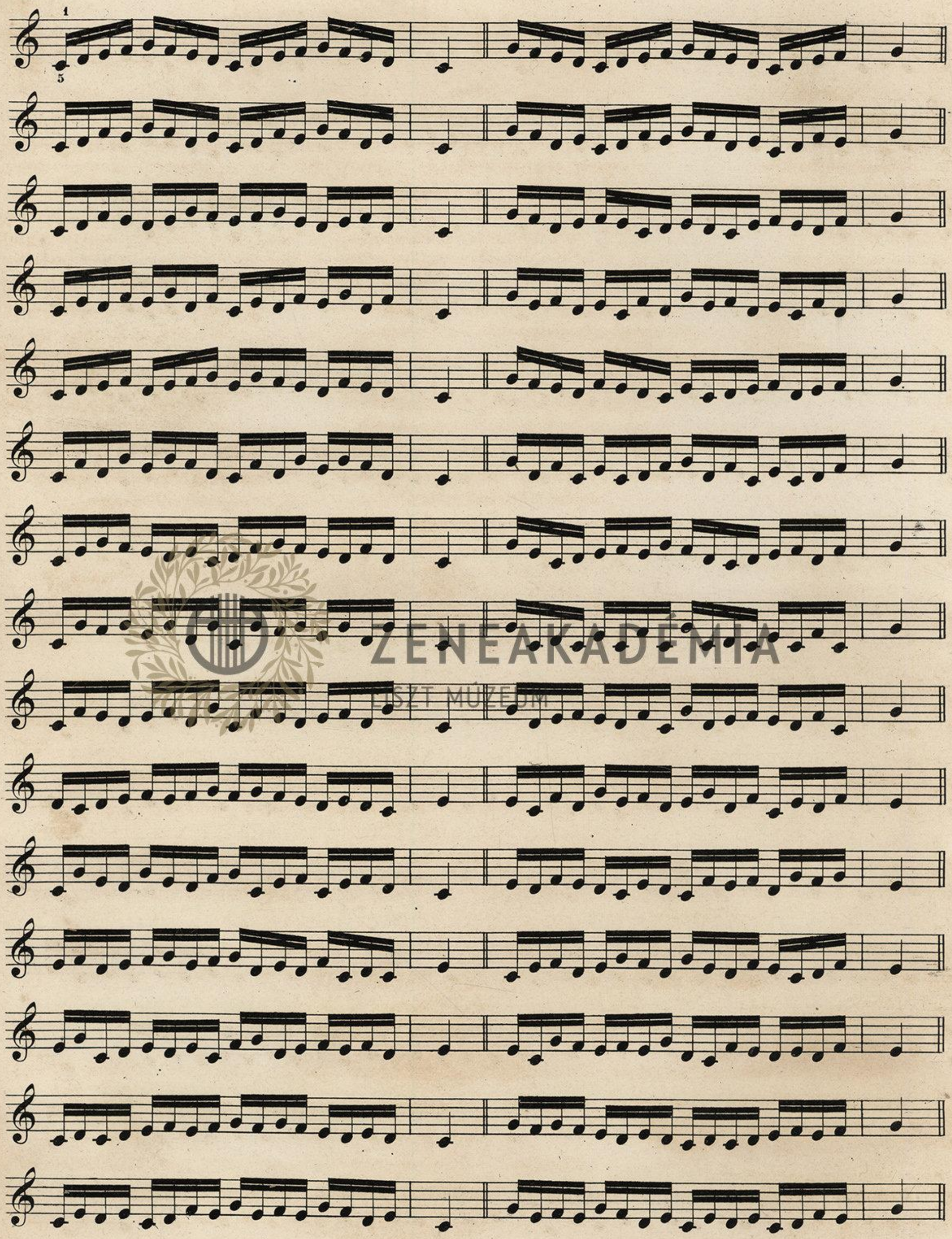
Uebungen für die fünf Finger.

Diese Uebungen sind strenge nach den Regeln zu spielen, die in der Einleitung über Anschlag und Bindung gegeben sind, und *mezzo forte*, durch jeden einzelnen Finger streng *legato* und anfangs langsam auszuführen, weil ihr Zweck darauf hingeht, jedem Finger dieselbe Kraft und Unabhängigkeit und jedem Ton dieselbe Klangfarbe zu verleihen. Wenn im Anfange schon mit zu starkem Anschlage geübt wird, so wird dieser sehr leicht zu hart; daher sei man anfangs bedacht, den Ton nur durch möglichst schnellen Fall des Fingers, ohne allen Druck zu bilden. Die Kraft wird sich mit der allmähligen Entwicklung der Selbstständigkeit und Elasticität der Fingergelenke von selbst herausbilden. Um Raum zu sparen, wurden diese Uebungen blos für den Violin-Schlüssel geschrieben. Die linke Hand soll eine Octave tiefer mitspielen; der Fingersatz für die rechte Hand findet sich oberhalb, für die linke unterhalb der Linie. Ueberhaupt ist diese Art, die Uebungen zu schreiben, für alle Fälle, wo rechte und linke Hand unisono gehen, durch das ganze Werk beibehalten. Diese Fünffingerübungen sind die technische Einleitung für die rhythmischen und musikalischen Zwecke der vierhändigen Stücke in den nächsten zwei §§, deren jedes nach unserm Grundsatze engster Verbindung von technischer Studie und praktischer Anwendung, zugleich mit der einschlägigen Fingerübung zu studieren ist, und neben denselben allmählig zu erledigen. Bei allen folgenden Uebungen und Stücken, bis zum Beginne der Tonleiter, wird weder unter- noch übersetzt, indem zuvor jeder einzelne Finger hinreichende Selbstständigkeit erreicht haben muss, ehe man die Tonleiter mit Erfolg studiren kann. Nach unserer Erfahrung gehört die streng gebundene, diatonische Scala zu den schwierigsten Vorwürfen des Clavierspiels; manche sogenannte Virtuosen zeigen in diesem Punkte noch ihre Schwächen. Die Tonleiter ist bedingt von der vollkommenen Egalisirung der Fingergelenke, und desshalb verweilt unsere Schule lieber länger bei den Vorübungen, mit denen bei diesem nicht nur technisch viel gewonnen, was dem Schüler später zu Nutze kommt, sondern auch musikalisch nichts versäumt wird, indem während derselben die Bildung des rhythmischen Verständnisses, dann des Sinnes für Melodie und Harmonie bereits auf einen Grad gebracht werden kann, welcher alsbald ein umfassendes Angreifen der Literatur erlaubt und dadurch den scheinbaren Aufenthalt reichlich ersetzt.



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

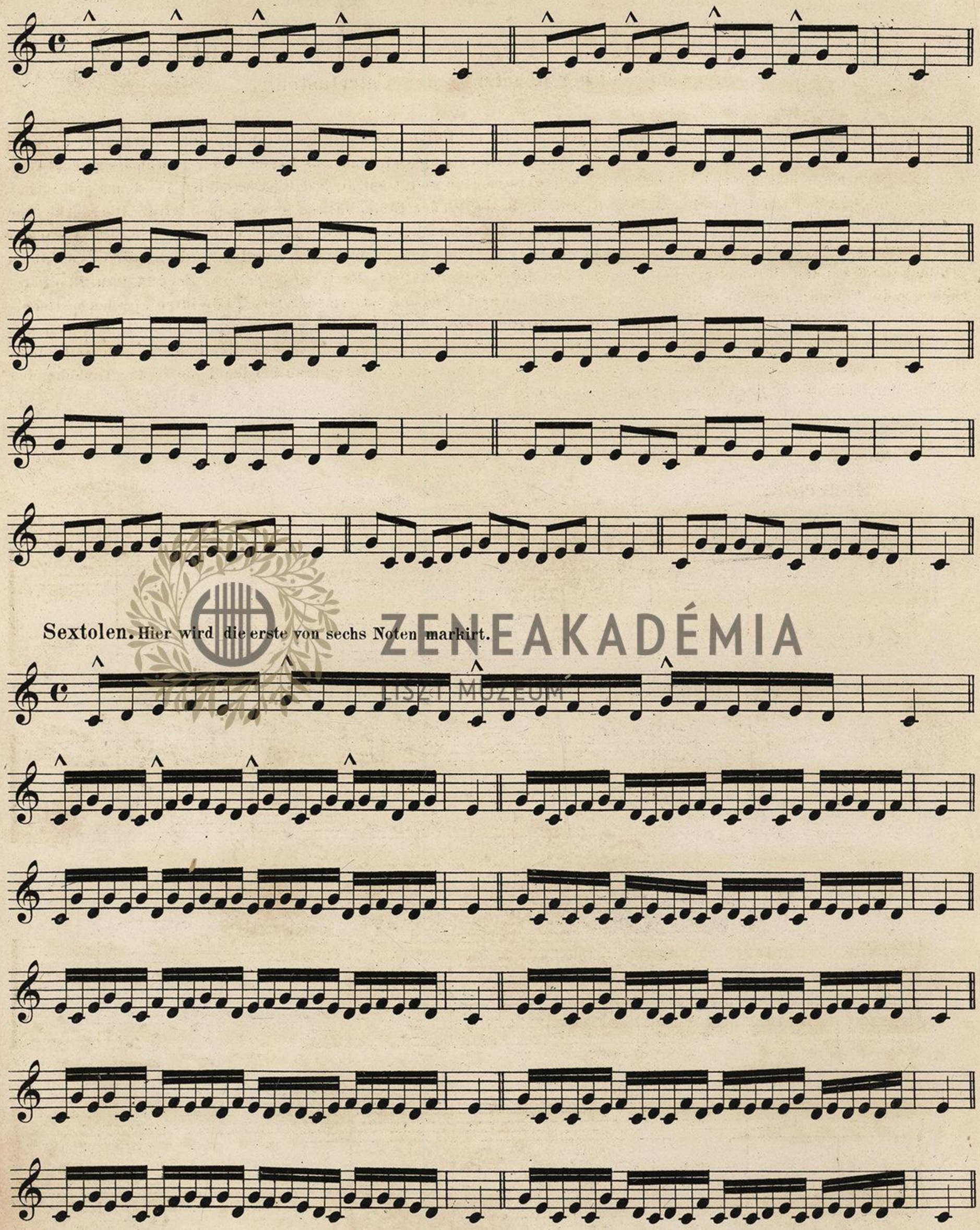
Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Triolen. Die erste Note von dreien ist immer zu markiren.



Sextolen. Hier wird die erste von sechs Noten markirt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 24.

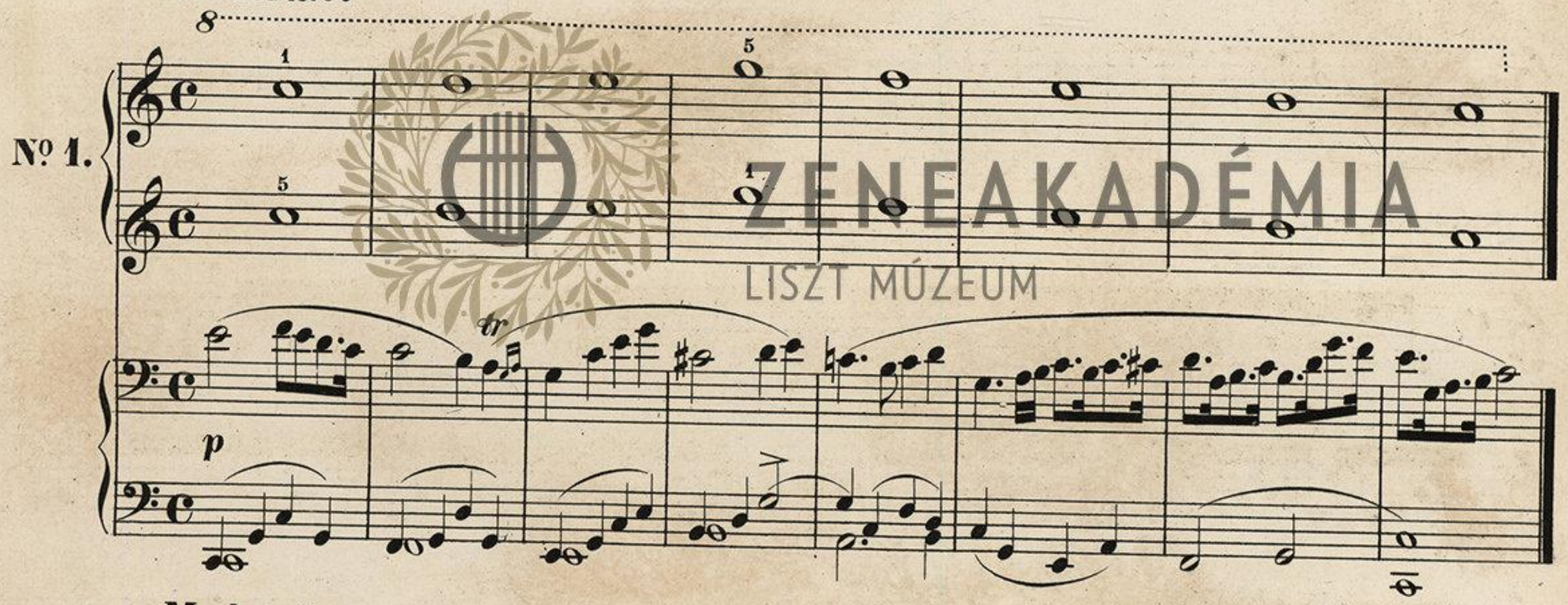
Vierhändige Stücke im Umfang von fünf Tönen, mit ausschliesslicher Benützung der Untertasten.

In allen nun folgenden vierhändigen Stücken zeichnet sich die Partie des Schülers durch grössere Noten und Fingersatz über denselben aus, und wechselt zwischen Violin- und Bassschlüssel, damit das Lesen beider gleichmässig geübt wird. Für manche Schüler mag die Erleichterung angehen, dass man sie zuerst nur die Sätze im 𝄞 spielen lässt, und erst später auch jene im 𝄢, wobei Letzteres als nützliche Repetition bezüglich der Eintheilungen u.s.w. dienen wird. Die Stücke der § 24 - 30 sind überdiess so geordnet, dass der Schüler neben allmählig fortschreitender Technik auch in die verschiedenen Formen der Eintheilung und Rhythmik systematisch eingeführt und zugleich so weit als thunlich bereits melodisch gebildet wird, bei den vierhändigen natürlich gestützt durch die mitlaufende Partie des Lehrers. Bei § 24, 25 u. 26 erstrecken sich die Uebungen nur über fünf nebeneinander liegende Tasten und hat demnach jede Taste ihren eigenen bestimmten Finger, wofür der Fingersatz der ersten Noten massgebend ist. Bei den vierhändigen Stücken spielen beide Hände des Schülers das Gleiche in Octaven (unisono;) die zweihändigen Stücke bezwecken die selbständige Führung jeder einzelnen Hand. Als Vorübung für jedes einzelne Stück des § 24 rathen wir, die fünf zu gebrauchenden Töne in der Tonhöhe des Stückes der Reihenfolge nach auf und abwärts spielen zu lassen.

Ganze Noten.

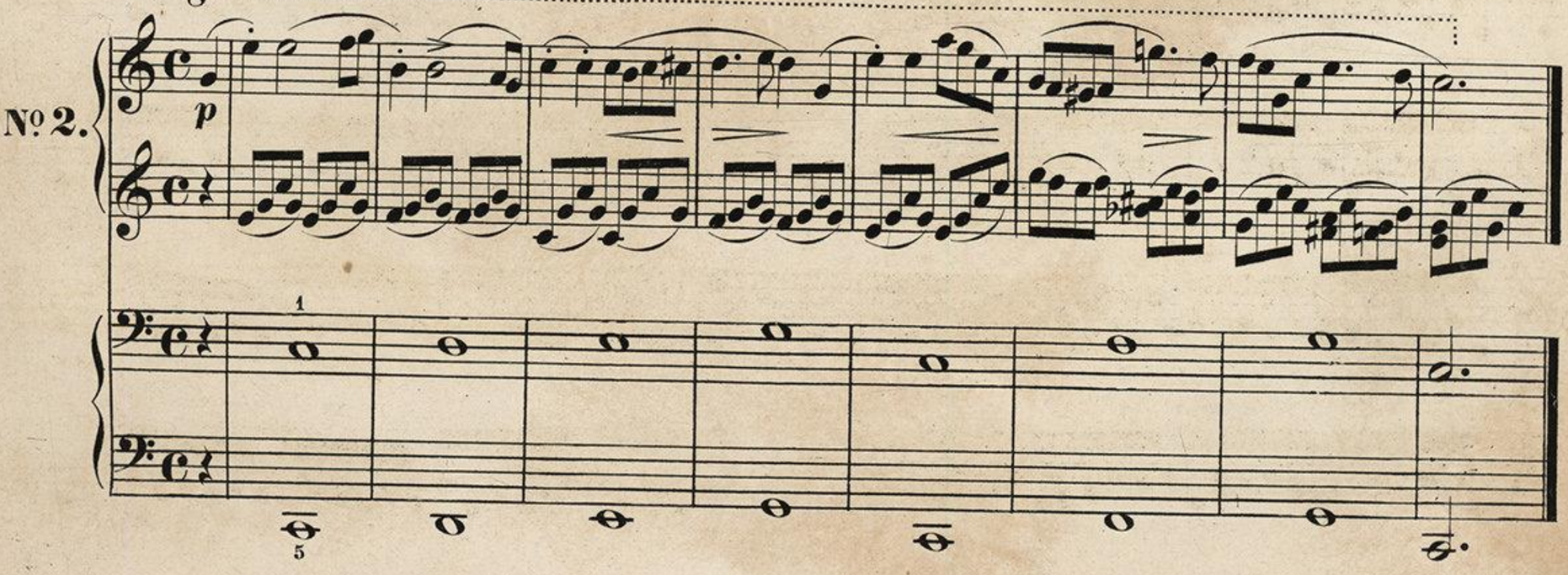
Moderato.

№ 1.



Moderato.

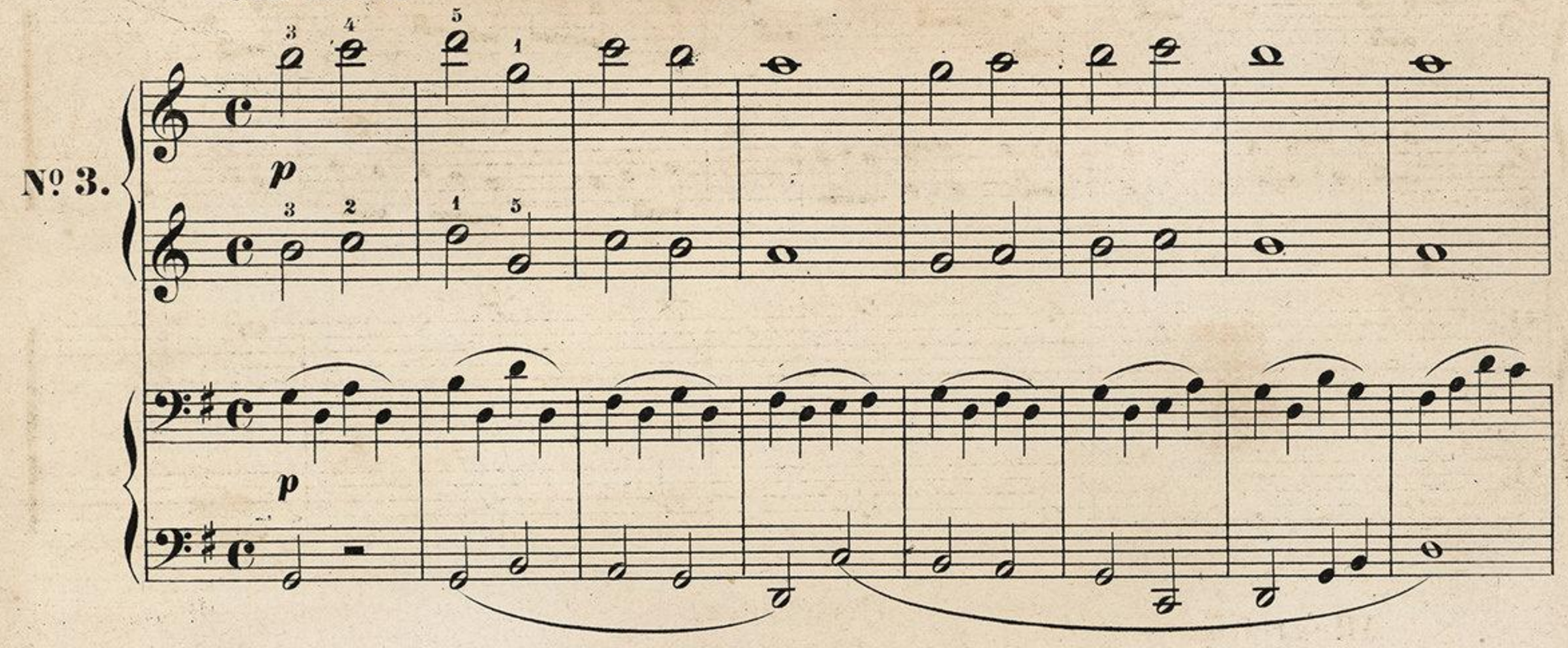
№ 2.



Halbe Noten.

Con moto.

Nº 3.

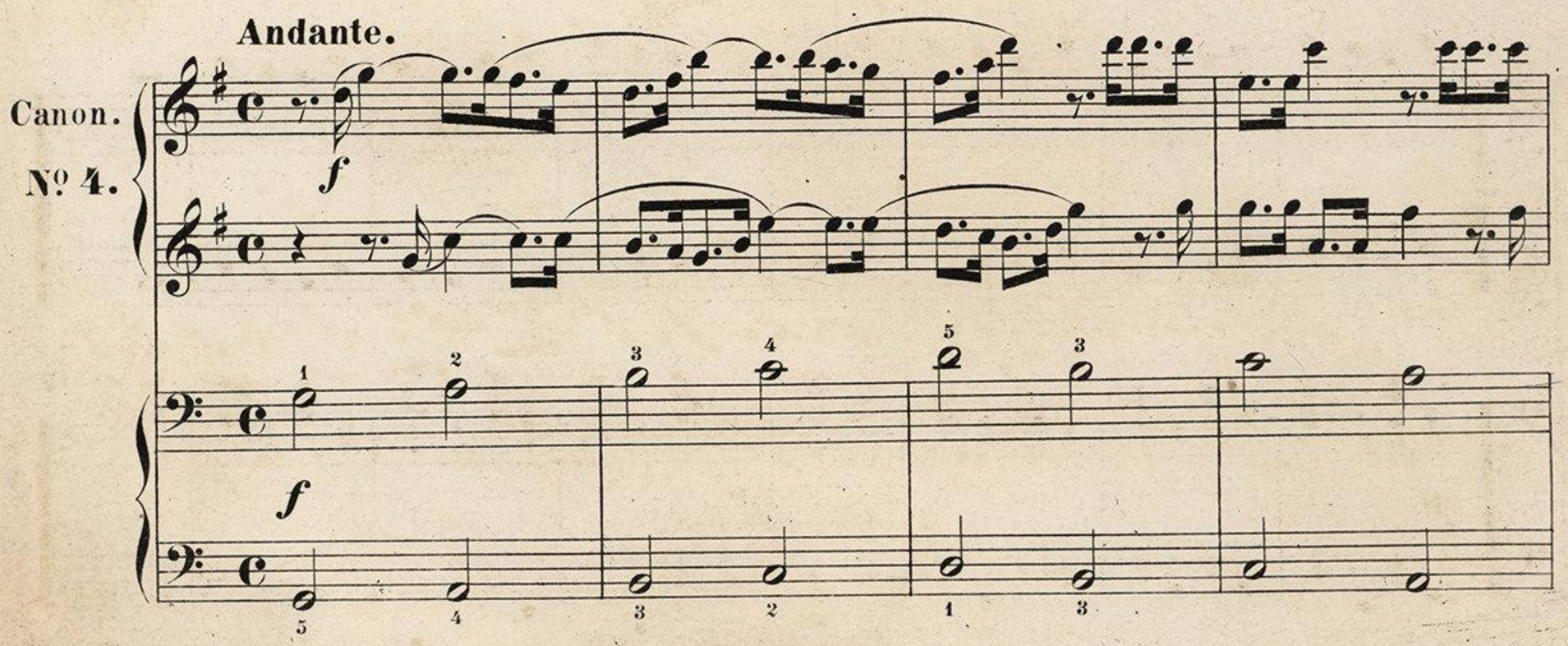


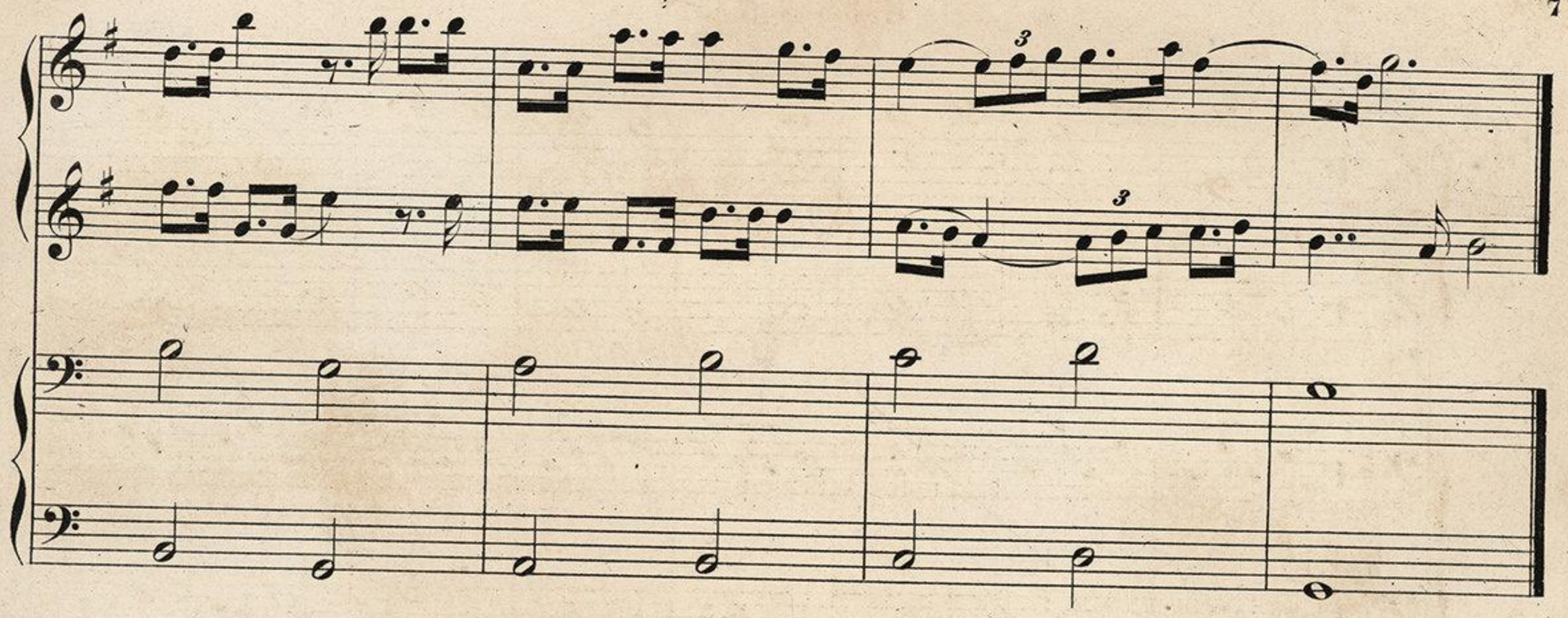
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andante.

Canon.

Nº 4.





Viertelnoten.

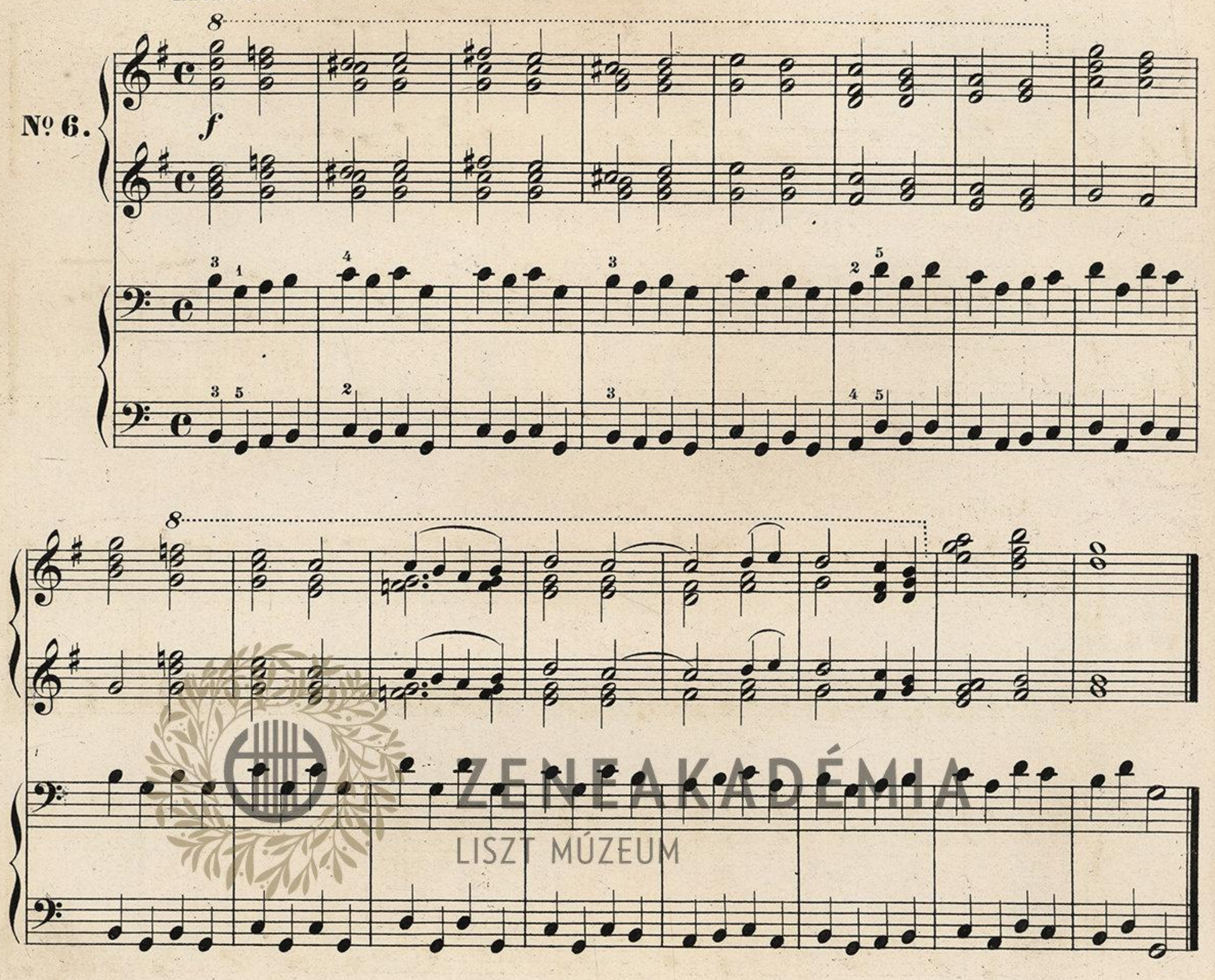
Allegretto.

№ 5.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Maestoso.

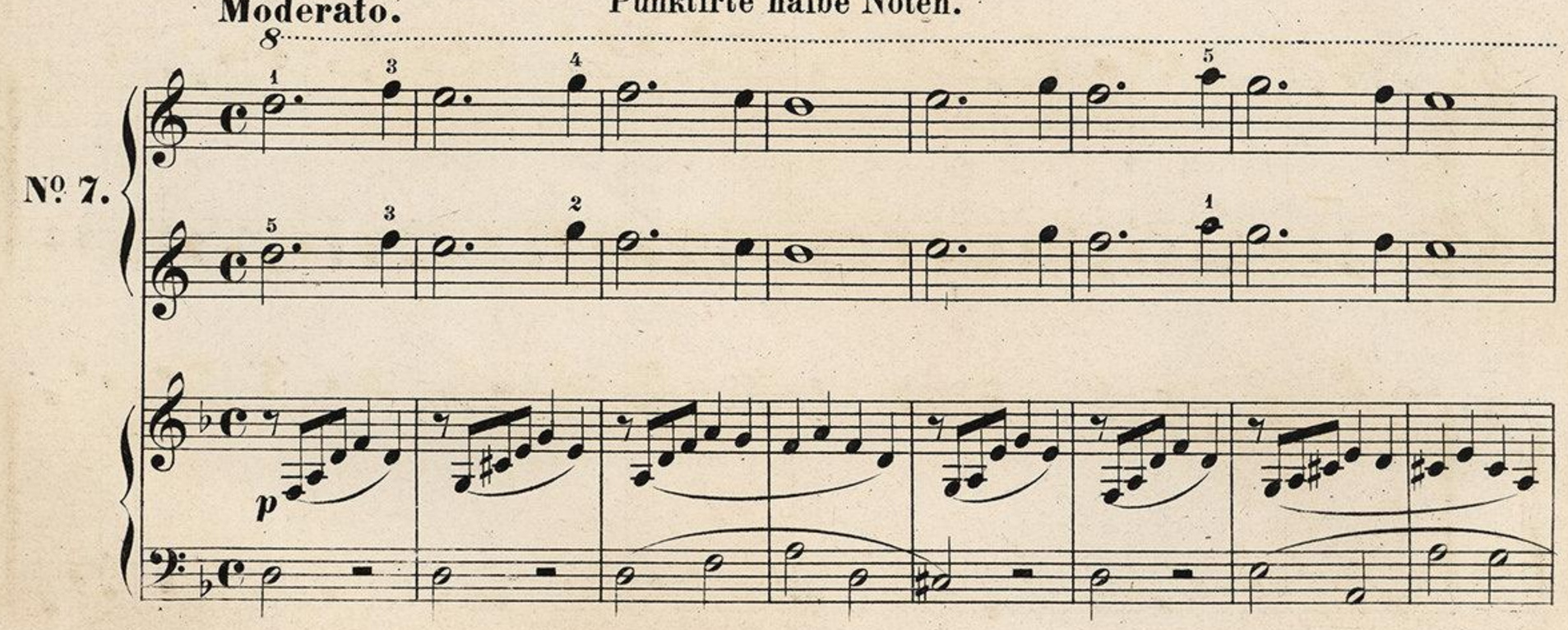
№ 6.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato. **Punktirte halbe Noten.**

№ 7.



8 9

f *dimin.* *p*

Andante.

Nº 8.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Halbe und Viertelnoten vermischt.

Andantino.

№ 9.

ZENEAKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

Alla Marcia.

Nº 10.

f

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zur Übung im langsamen Zeitmasse.

Andante cantabile.

№ 11.

p

cresc.

f

dim.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dreivierteltakt und synkopirte halbe Noten.

Allegro.

№ 12.

f *p* *f* *dimin.*

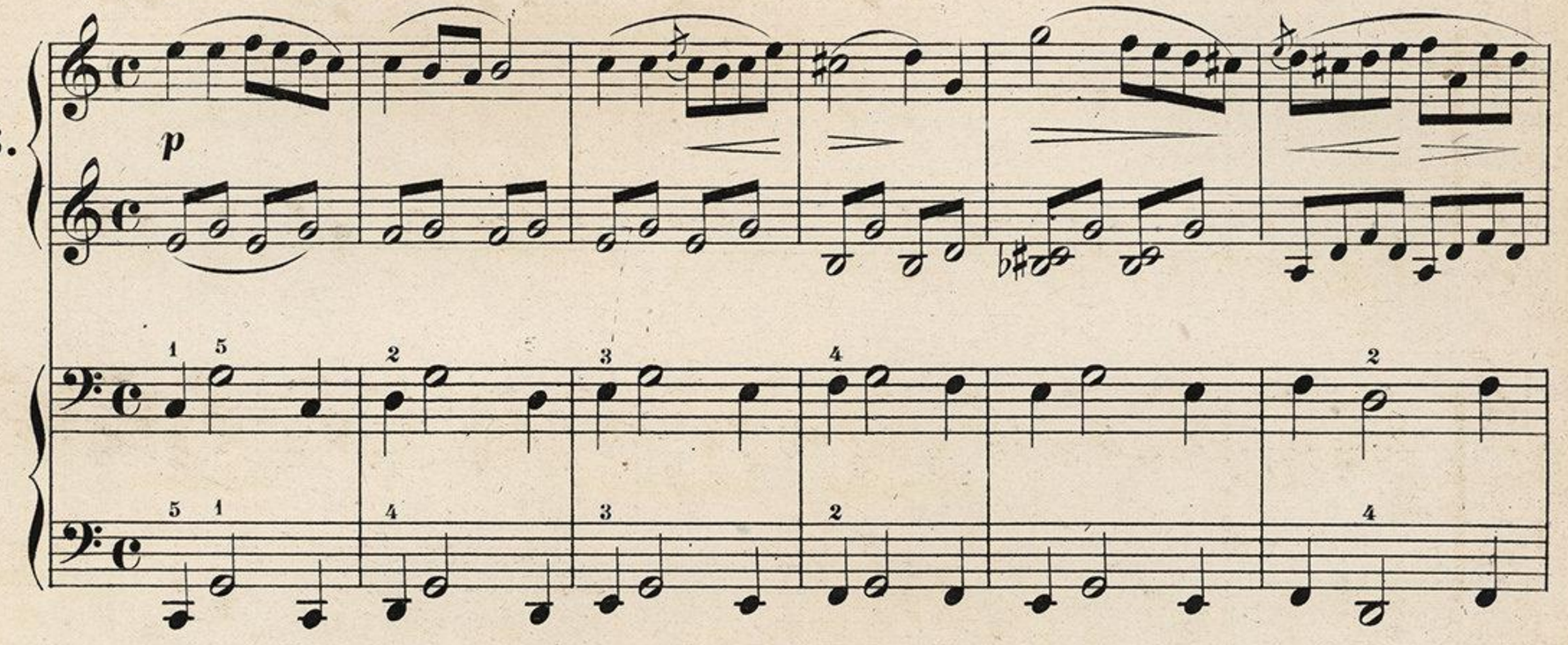
p

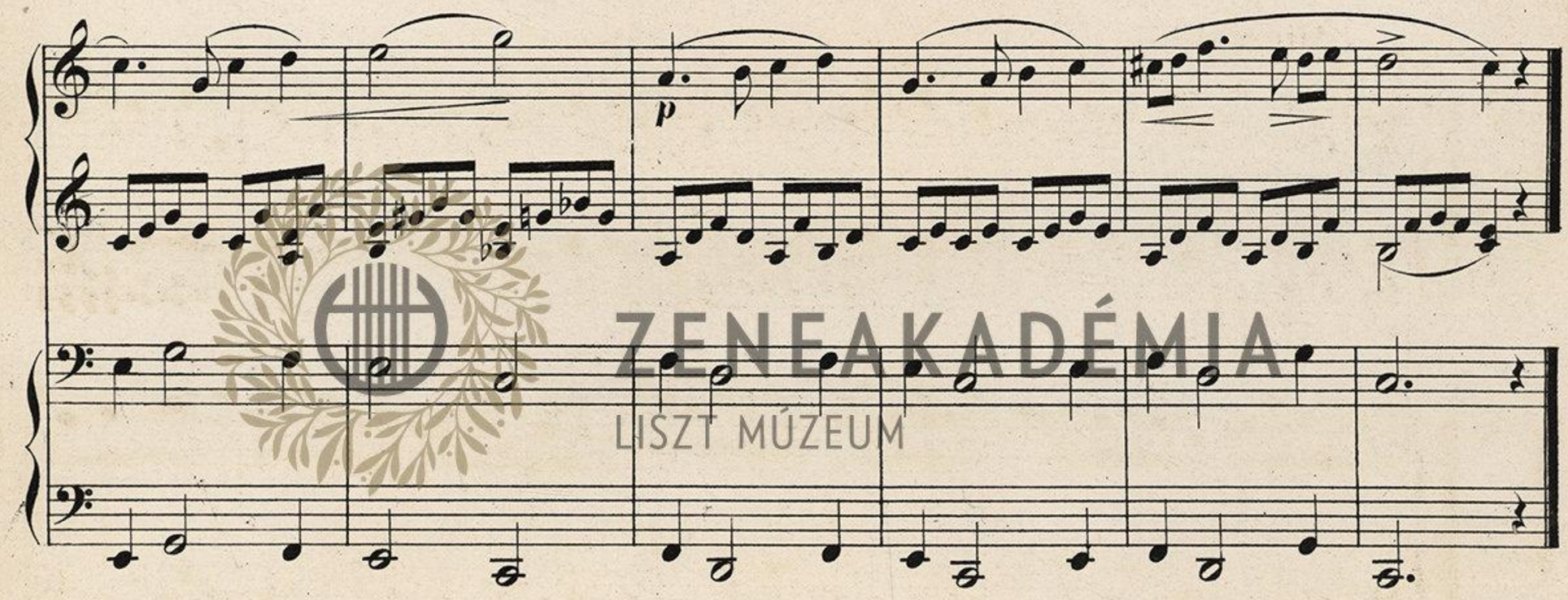
cresc. *ff* *p*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andante cantabile.

Nº 13.



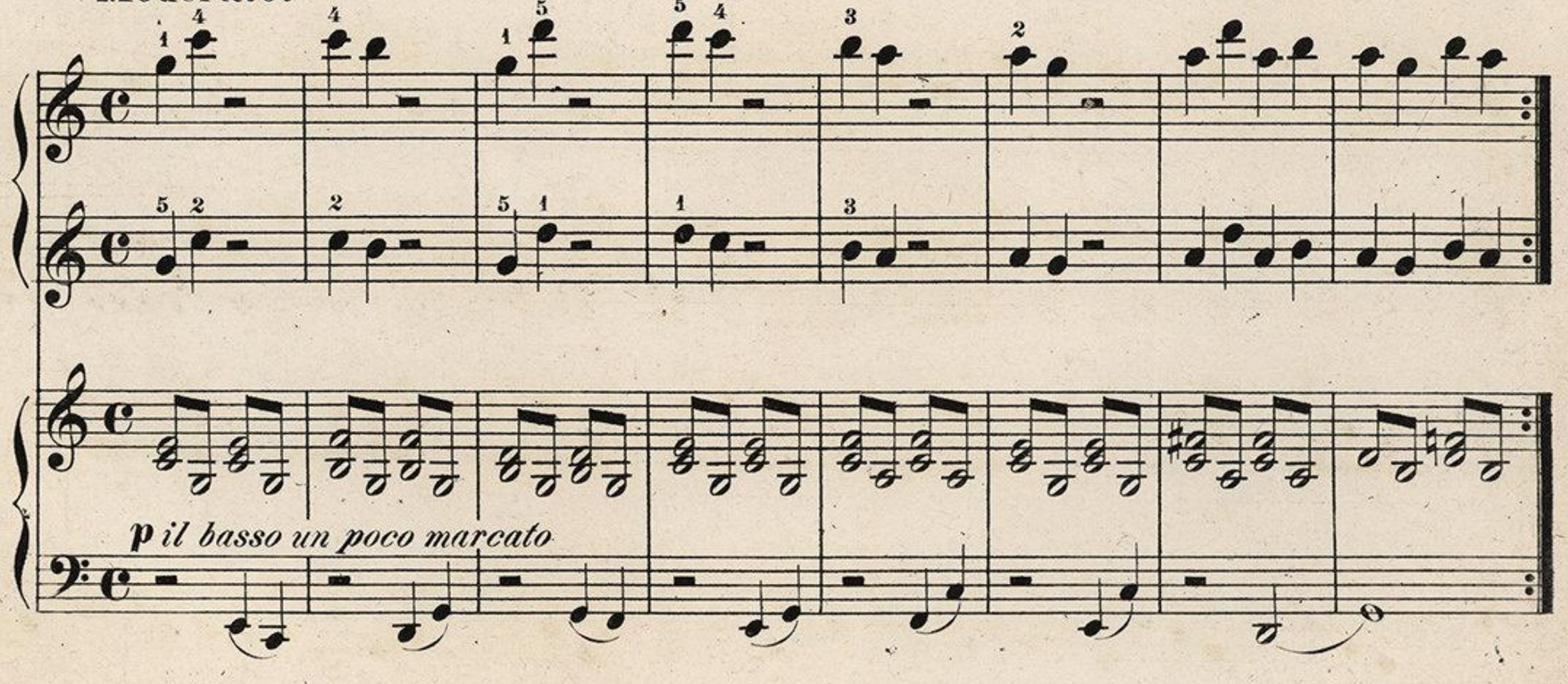


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Halbe Pausen.

Moderato.

Nº 14.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegretto.

№ 15.

p

cresc.

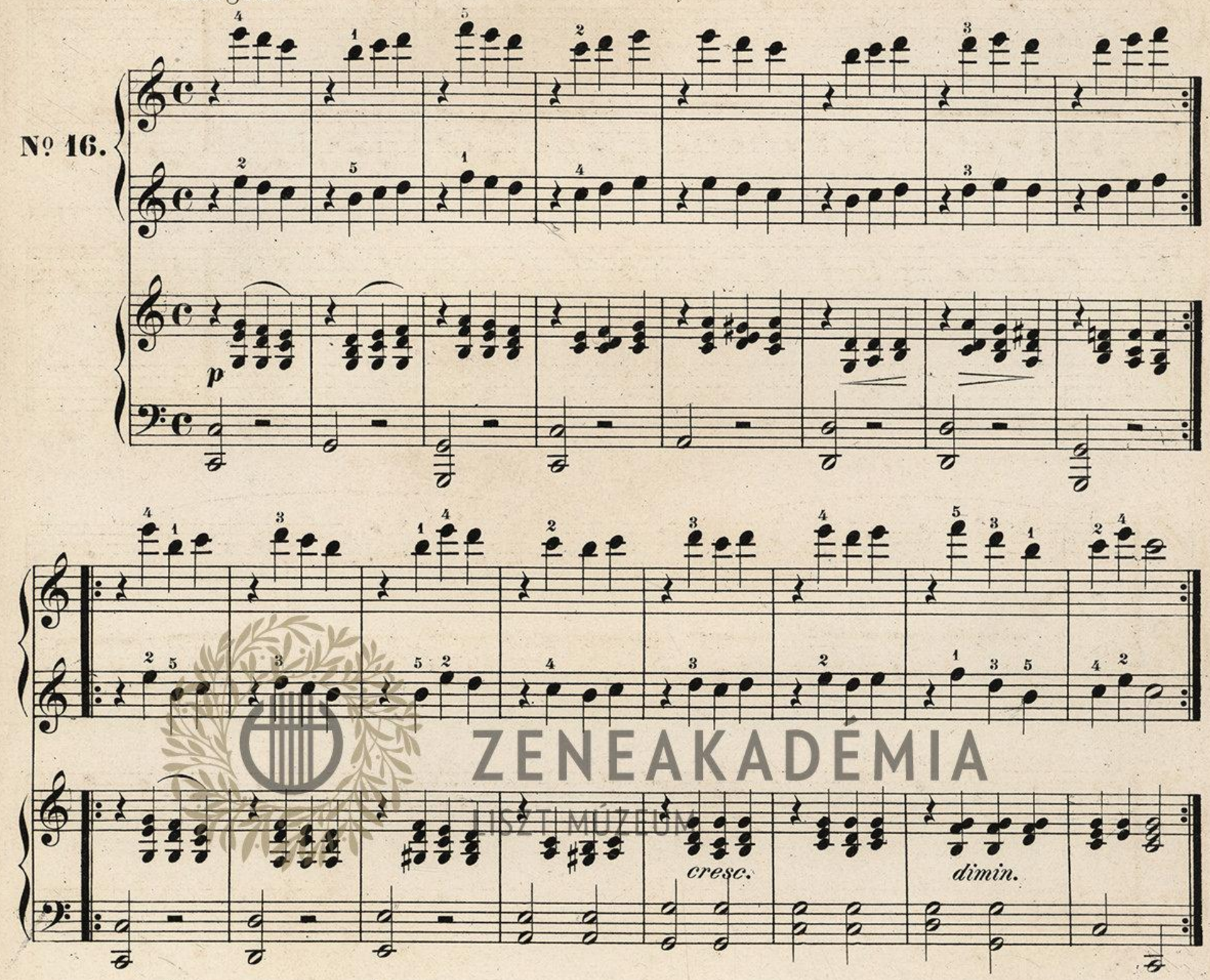
p

p

Viertelpausen.

Allegro.

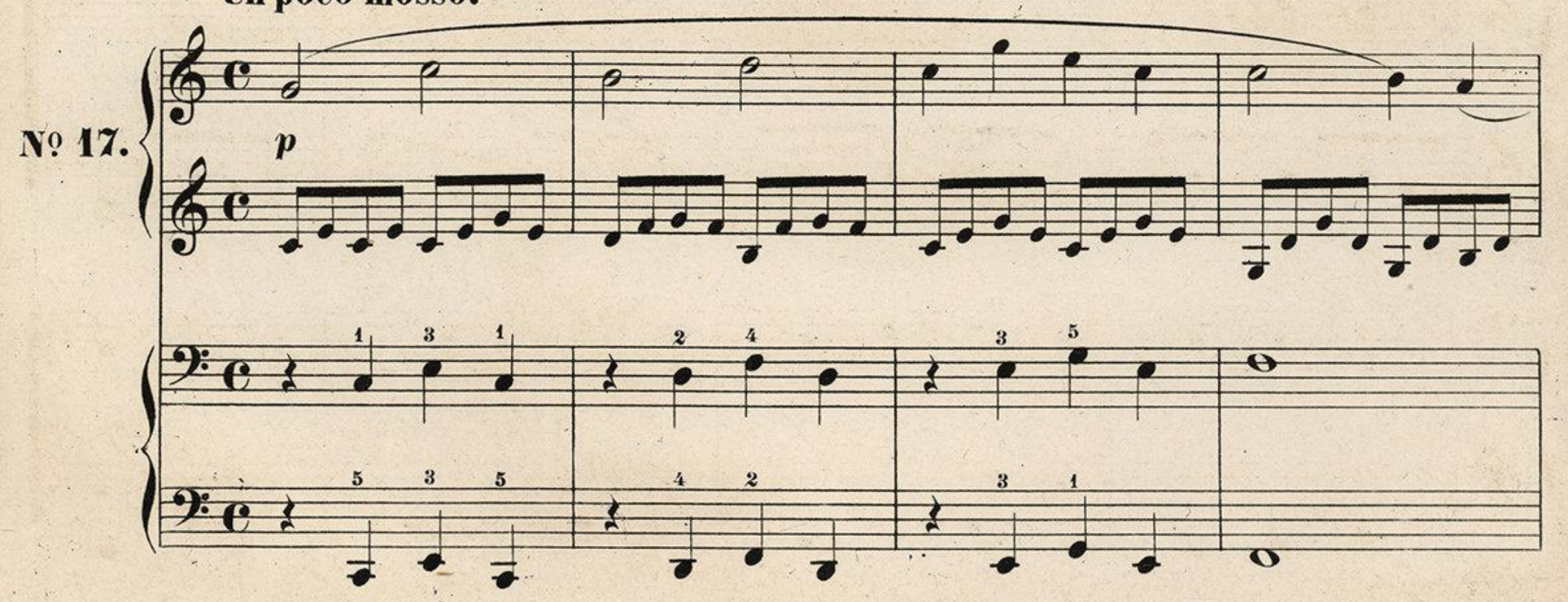
№ 16.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Un poco mosso.

№ 17.



LISZT FERENCZ
17
KÖNYVTÁRA

cresc.

dimin.

1.

2.

1.

2.

p

cresc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dimin.

Gebundene halbe Noten.

Allegro.

№ 18.

mf legato

Moderato.

№ 19.

Cantabile
p

cresc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f

p

Gebundene Viertel –Noten.

Allegro.

№ 20.

p legato

cresc.

dimin.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegretto.
Cantabile

Nº 21.

p

cresc.

mf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Achtelnoten.

Poco Allegro.

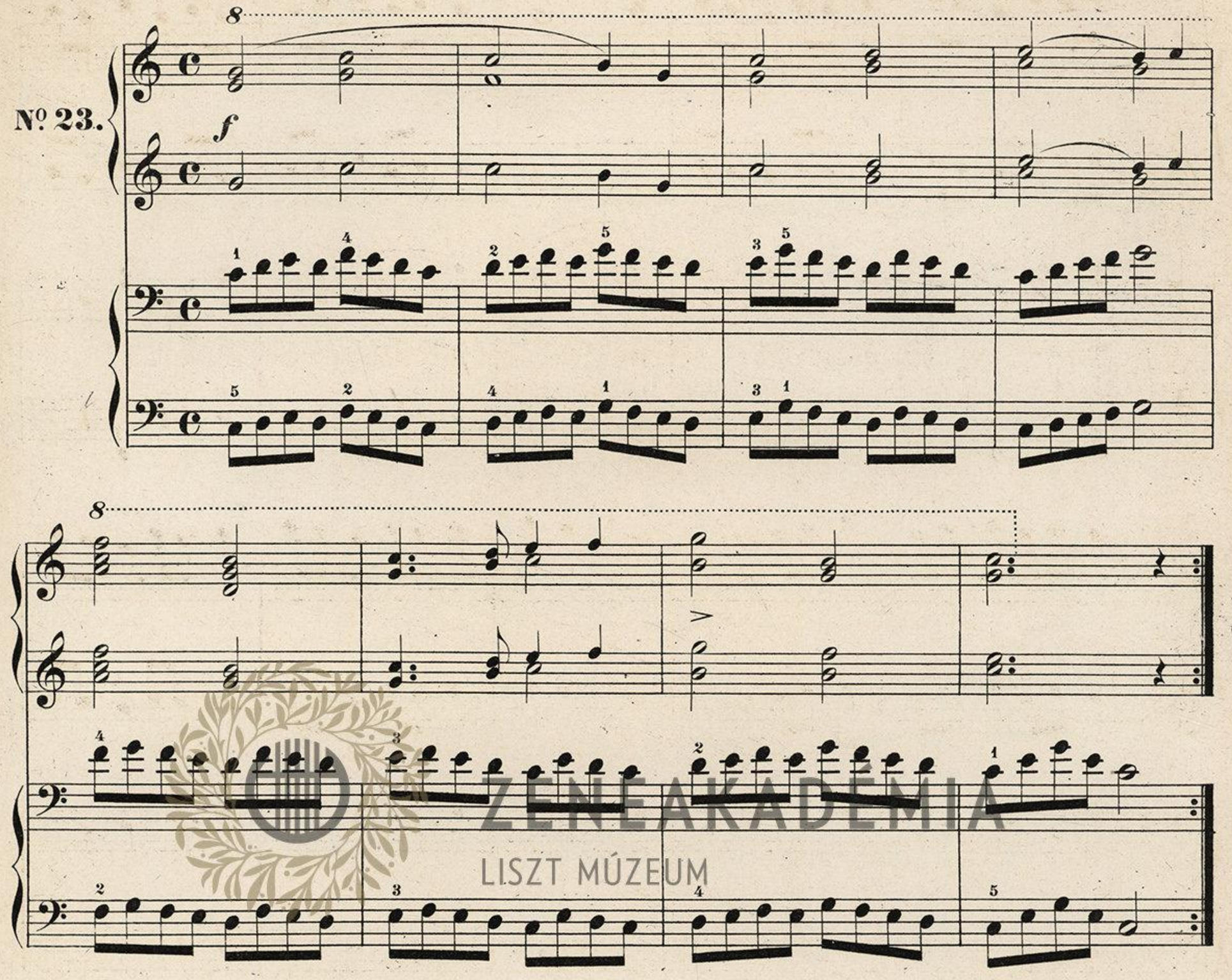
Nº 22.

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

No. 23.



Achtel mit Vierteln und Halben vermischt.

Allegro.

No. 24.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dimin.

p

p

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc.

dimin.

p

Maestoso.

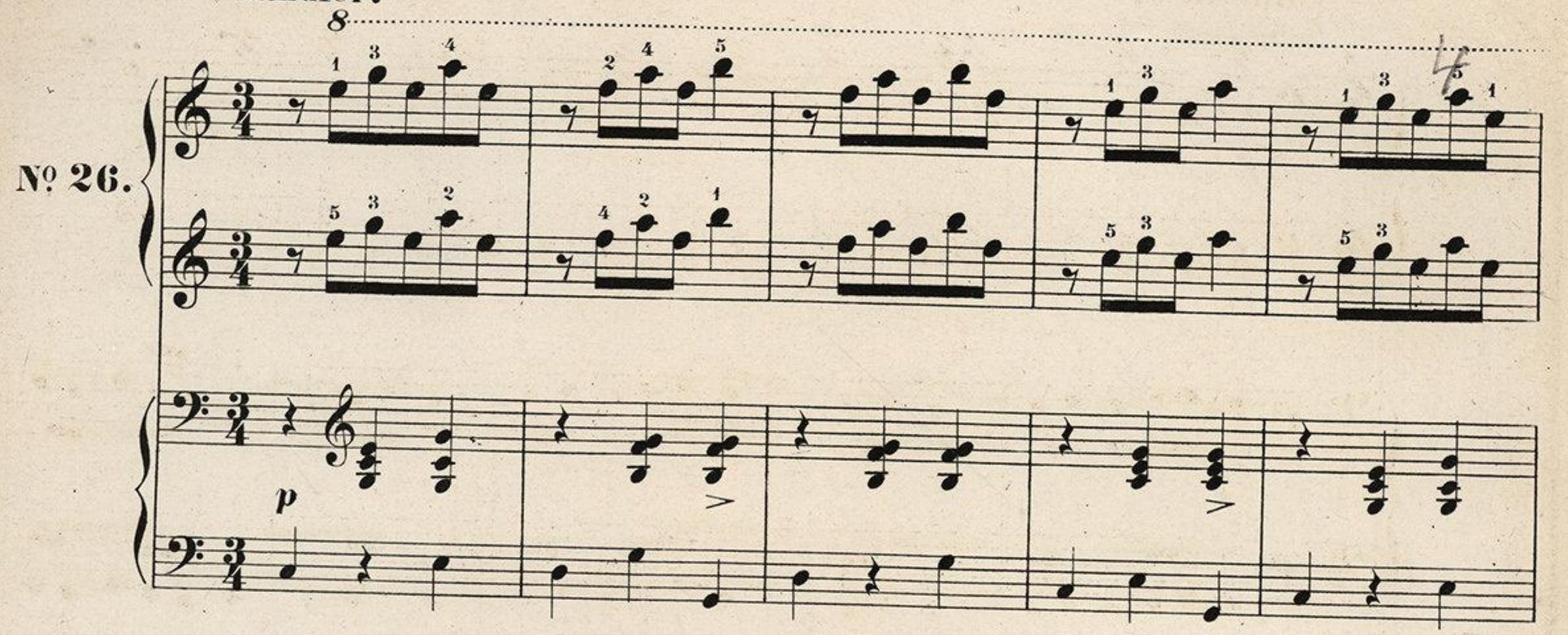
Nº 25.

f

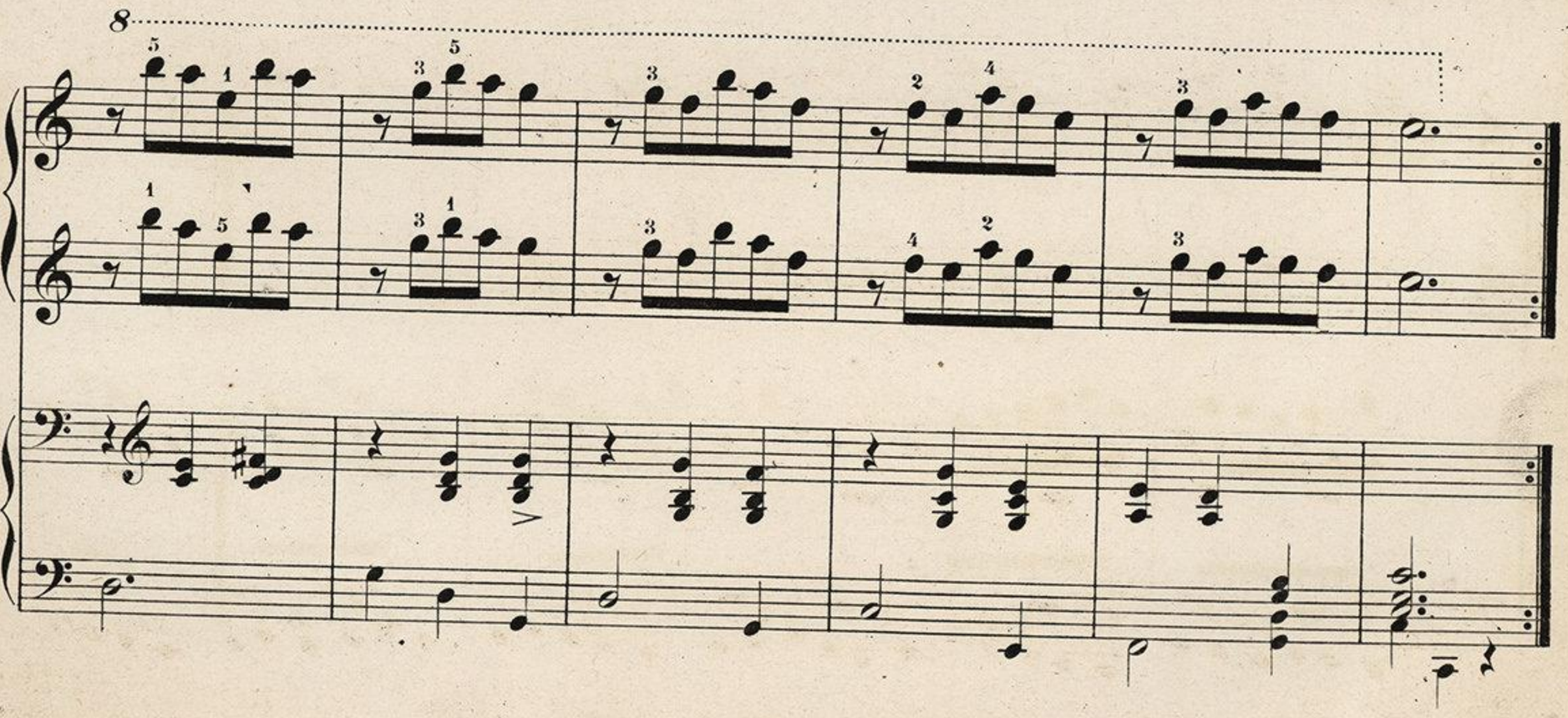
ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

Ländler.

№ 26.







ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tempo di Menuetto.

Nº 27.

p

f

dimin.

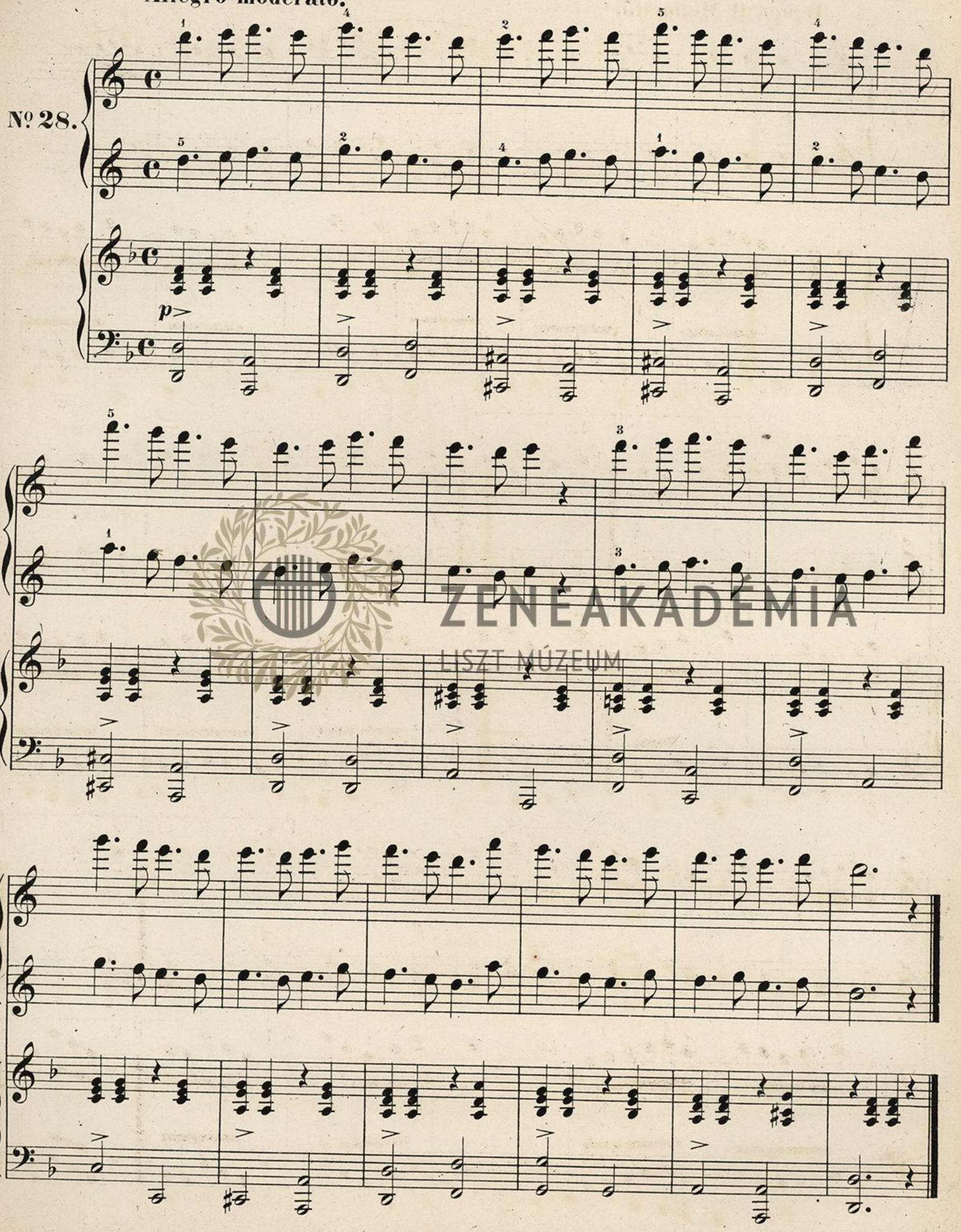
p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Punktirte Viertel.

Allegro moderato.

Nº 28.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro martiale.

Nº 29.

f

8

8

sf

ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

Uebung im 6/8 Takt.

Andantino.

№ 30.

p

f

p

1. 2.

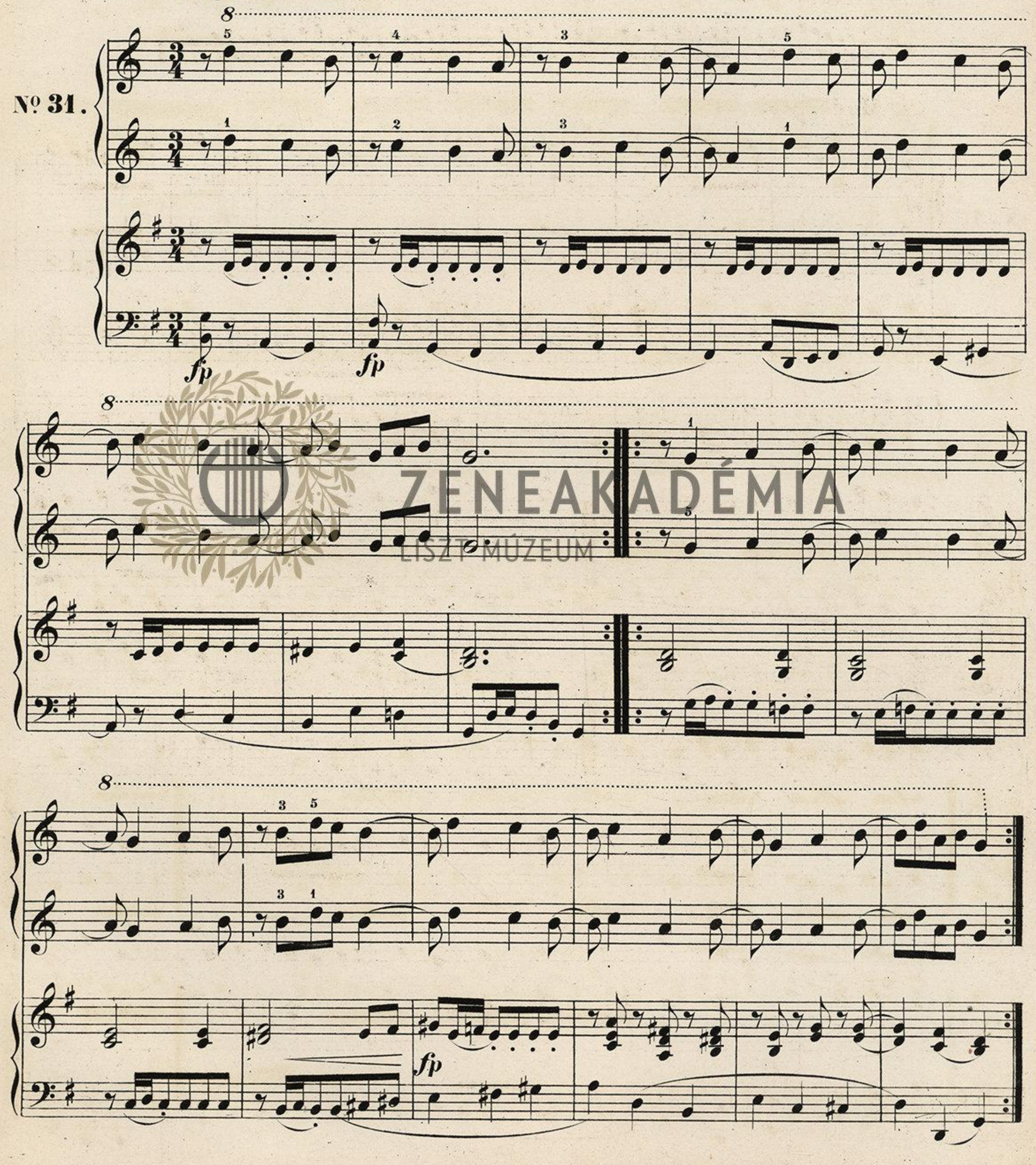
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Syncopirte Viertel.

Um dem Schüler diese mehr rhythmische Uebung zu erleichtern, empfehlen wir hier, wie in ähnlichen oder überhaupt schwereren Stücken für den Anfang die Eintheilung in Taktglieder (in diesem Stück müssten demnach Achtel gezählt werden.) Eine Repetition dieses Stücks mit Eintheilung nach Takttheilen dürfte sodann keinenfalls umgangen werden. Sollte übrigens diese Uebung für einzelne Schüler wegen der Eintheilung noch zu schwierig sein, so reihe man dieselbe später ein.

Tempo di Menuetto.

№ 31.



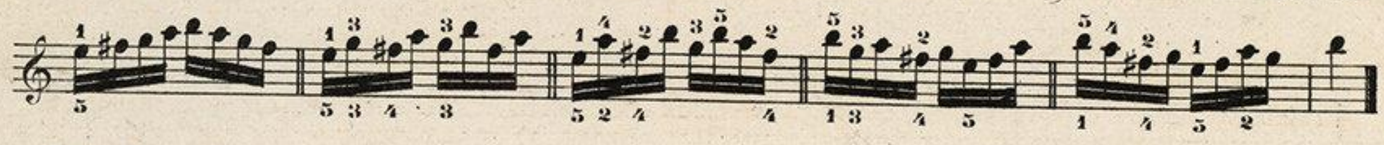
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 25.

Uebungen und Stücke zur Erlernung des richtigen Anschlages auf den Obertasten.

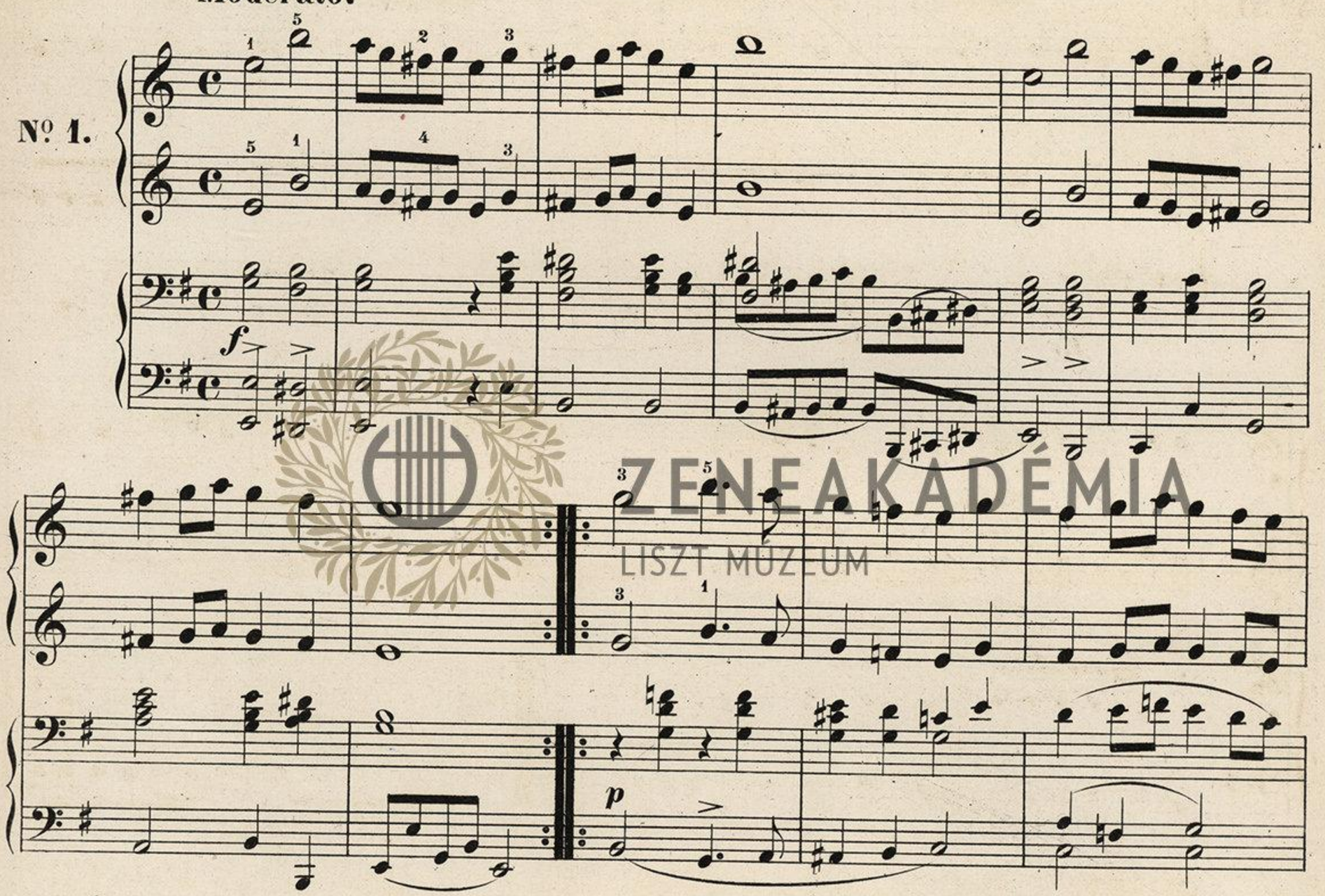
Da der Schüler bis jetzt die verschiedenen Tonarten noch nicht kennen gelernt hat, so halten wir es für zweckmässiger, das Versetzungszeichen, wenn Obertasten vorkommen, jeder betreffenden Note besonders beizusetzen, anstatt die jedesmalige Tonart gleich am Anfang des Stückchens vorzuschreiben. Der Schüler gewöhnt sich auf diese Weise daran, alle Versetzungszeichen schnell aufzufassen. Natürlich gilt ein solches Versetzungszeichen für alle gleichnamigen Noten eines Taktes. Jedem der folgenden Stücke sind die beigegebenen technischen Uebungen voranzuschicken, um die einzelnen Finger an ein richtiges Fassen der Obertasten zu gewöhnen. (siehe Figur 13.)

Uebung für den zweiten Finger der rechten und den ersten der linken Hand.

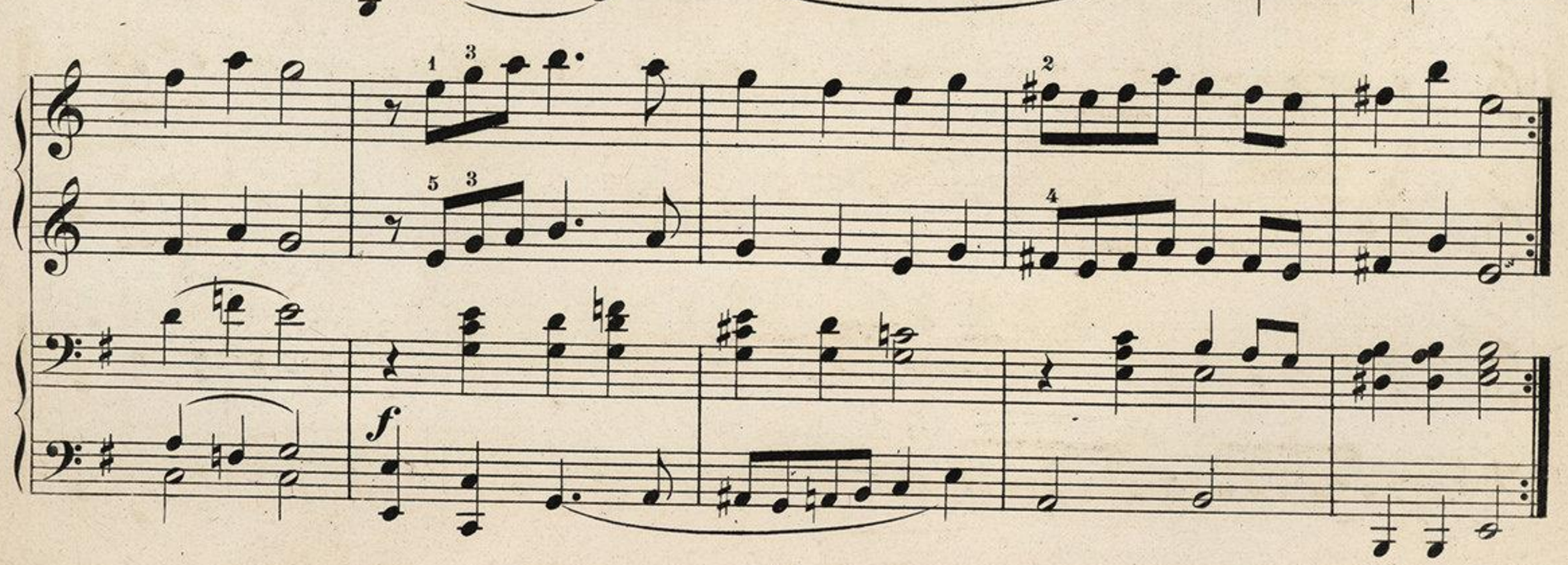


Moderato.

Nº 1.

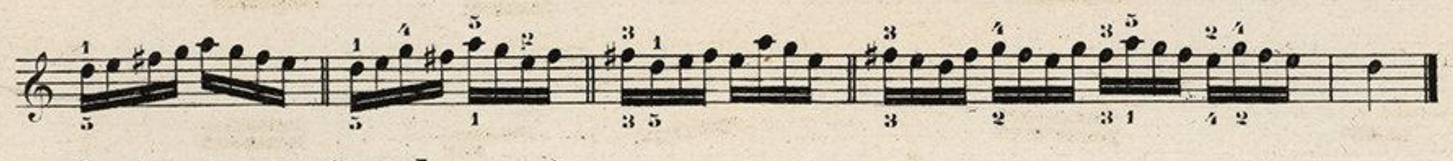


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



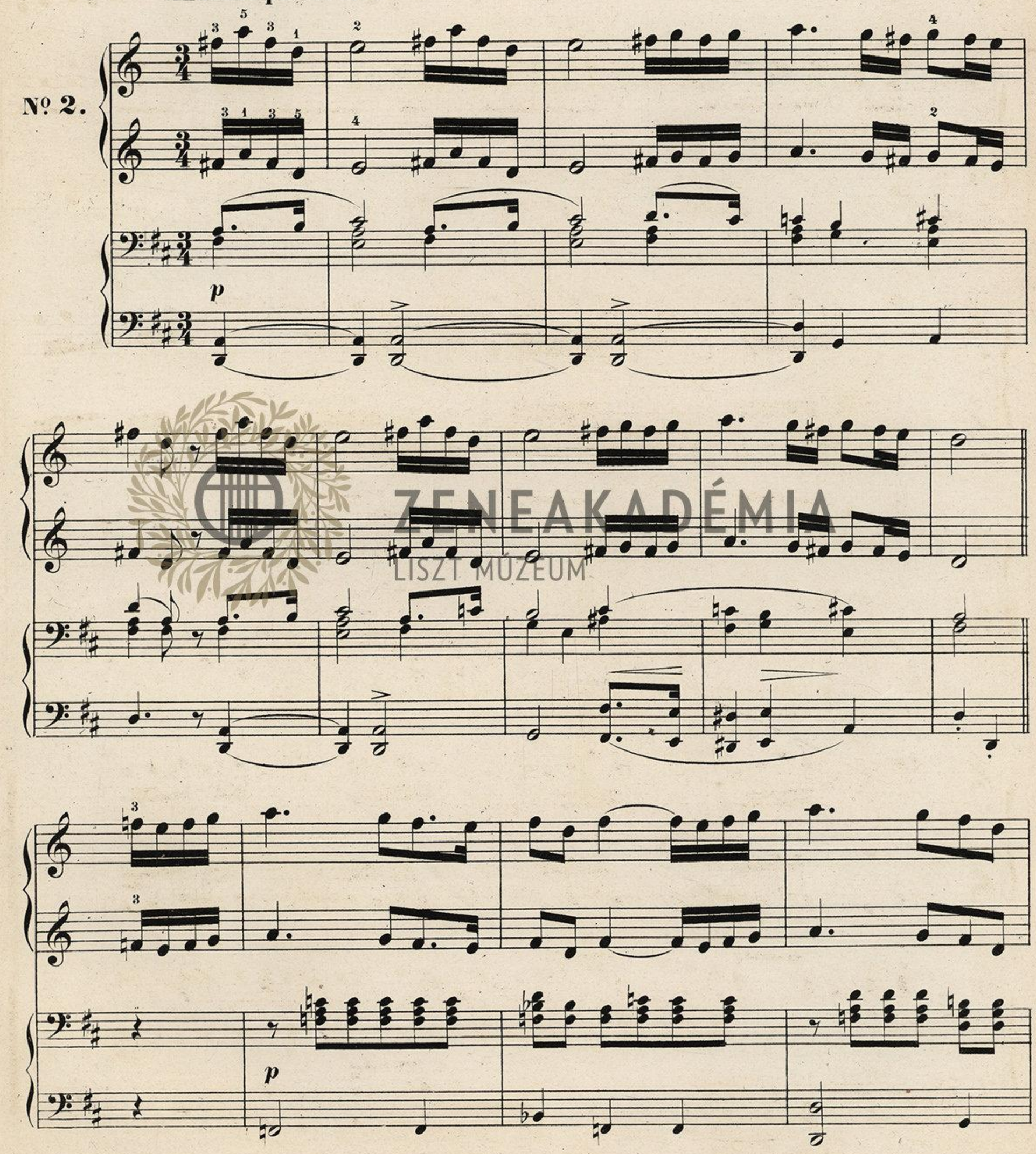
Für den dritten Finger.

Da dies die erste Studie mit kleineren Taktgliedern ist, wird um so mehr eine erstmalige Eintheilung nach Achtel - noten zu empfehlen sein, welcher aber jedenfalls wieder die Eintheilung nach Takttheilen zu folgen hat.



Andante pastorale.

Nº 2.

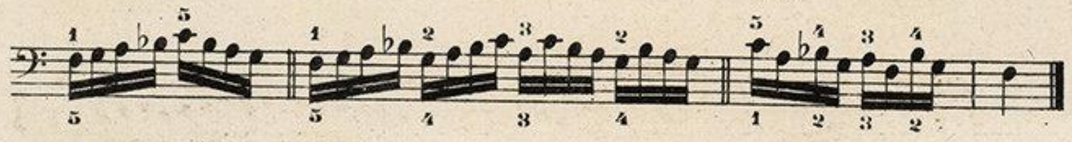


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC HAGYATÉKA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Für den vierten Finger der rechten und den zweiten der linken Hand,
wieder mit erstmaliger Eintheilung nach Taktgliedern.



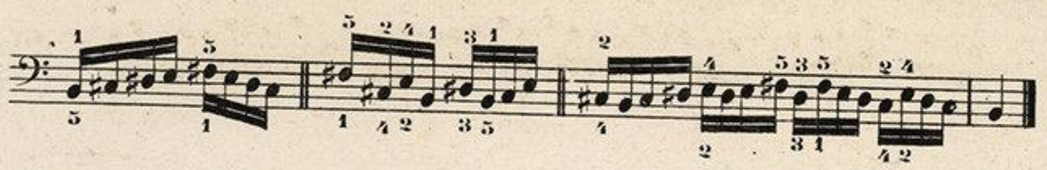
Allegro.

№ 3.

f

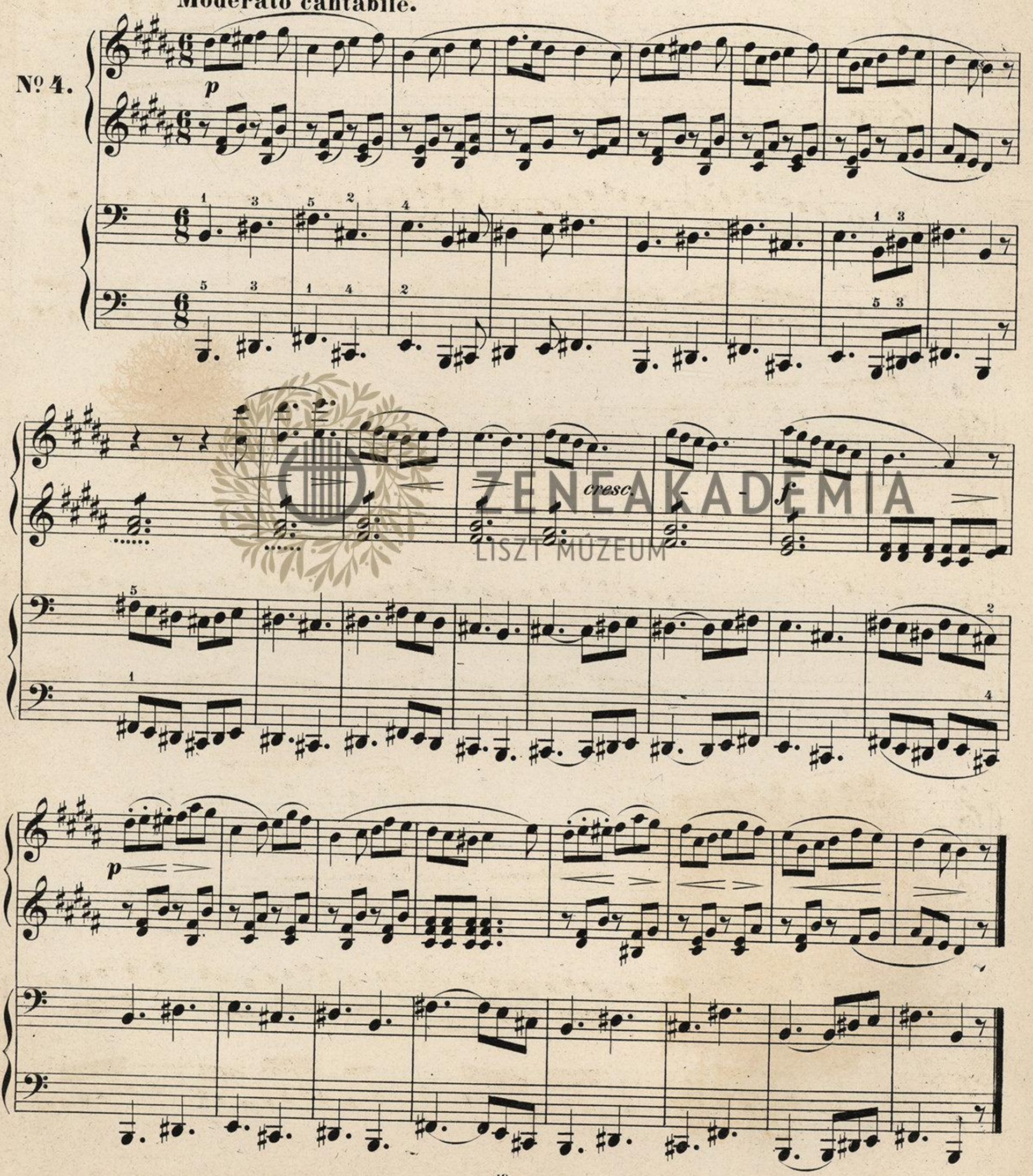
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Für den fünften Finger der rechten und den ersten der linken Hand.



Moderato cantabile.

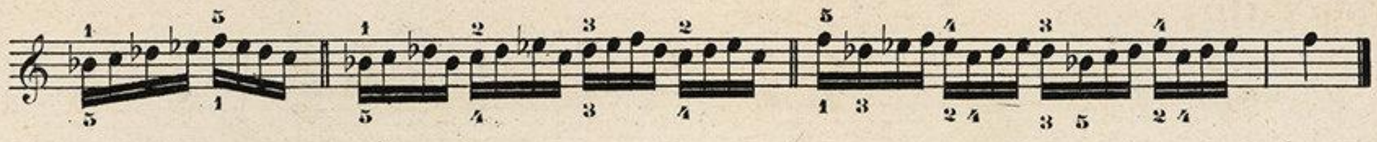
№ 4.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

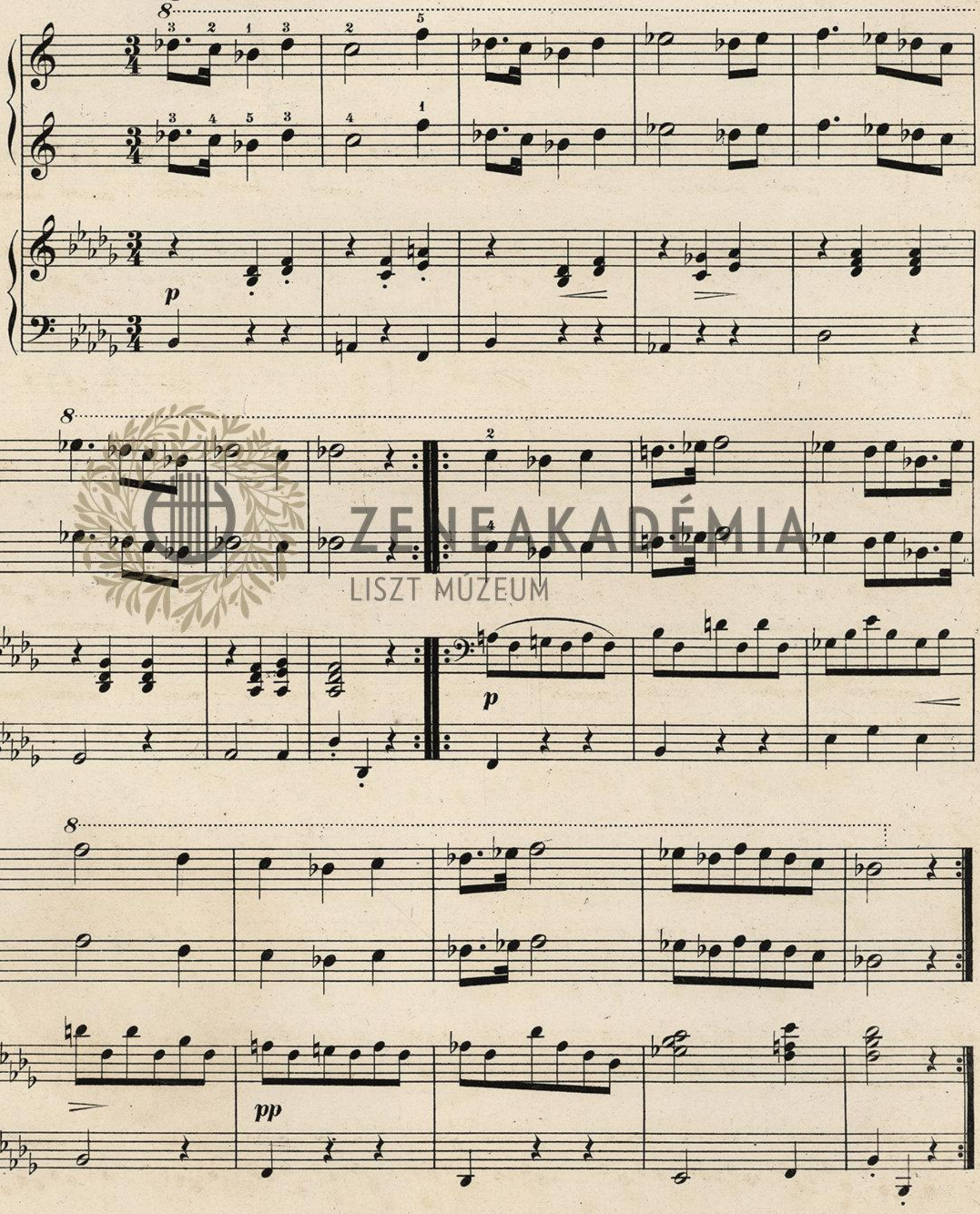
Für den ersten Finger der rechten und den fünften der linken Hand.

In dieser Studie hat der Schüler im Anfang um so eher nach Achteln zu zählen, als er hier mehr als bisher rhythmisch und technisch beschäftigt wird.



Tempo di Mazurka.

Nº 5.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vermischung bisher dagewesener Obertasten mit den Untertasten.

Moderato.

№ 6.

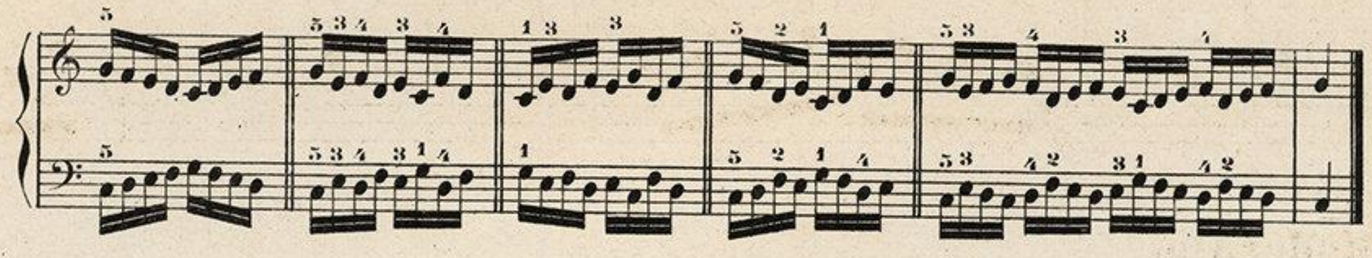
p *f*

cresc. *f*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

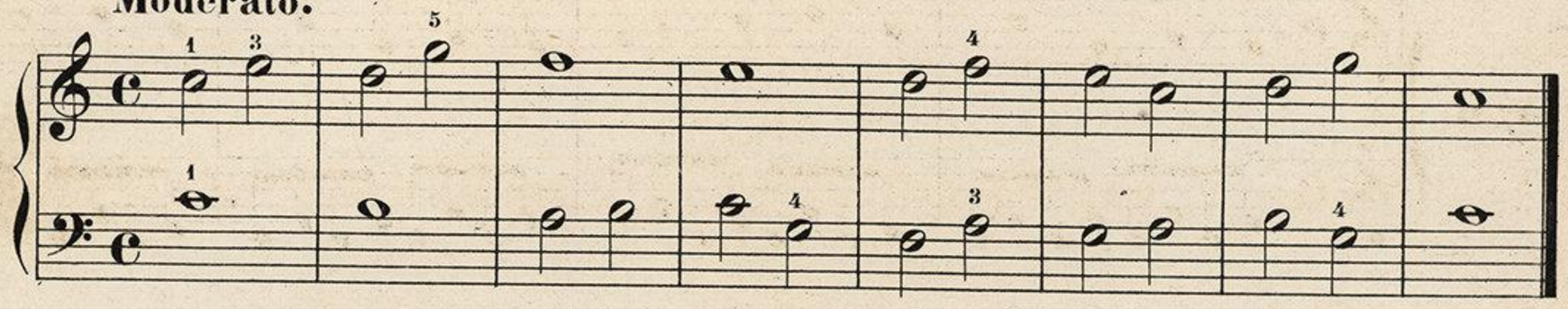
§ 26.

Zweihändige Uebungen und Stücke im Umfange von fünf Tönen, mit selbständiger Stimmführung beider Hände.



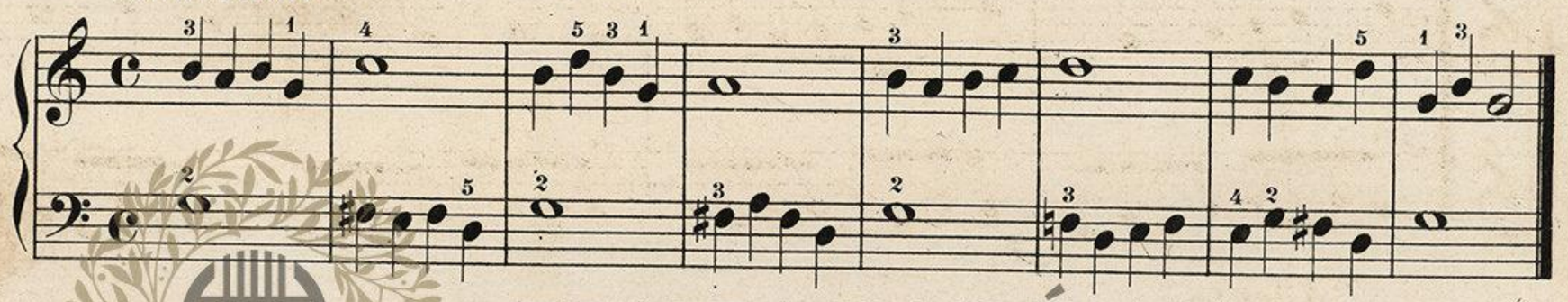
Moderato.

№ 1.



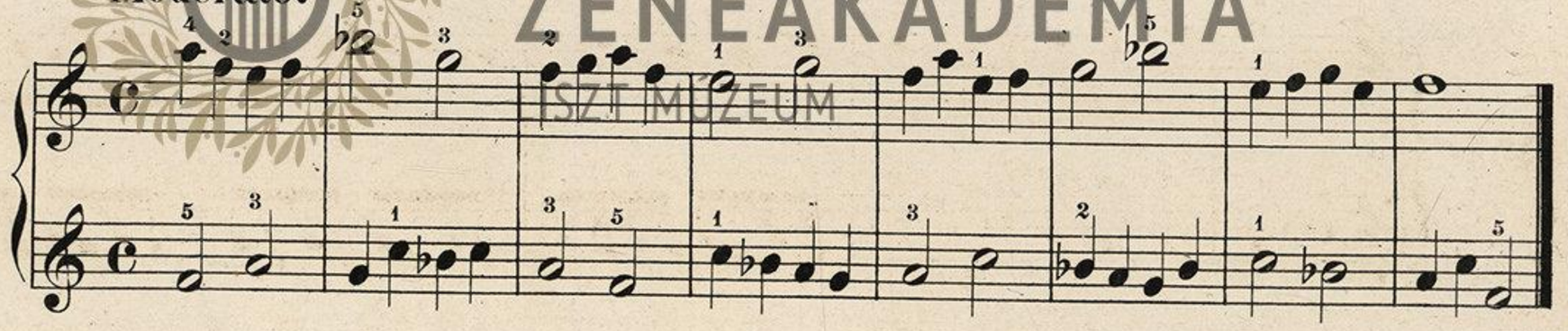
Moderato.

№ 2.



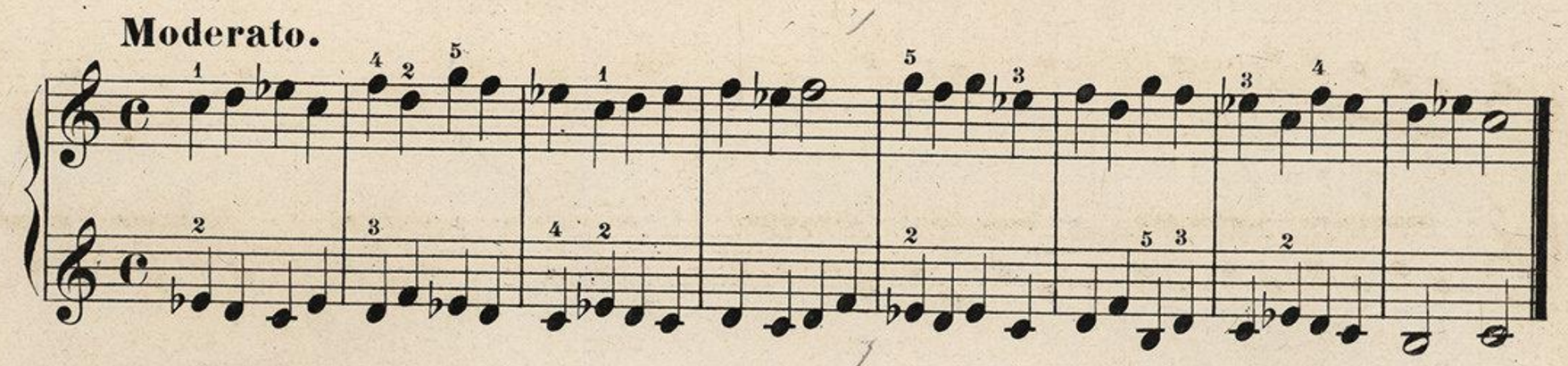
Moderato.

№ 3.



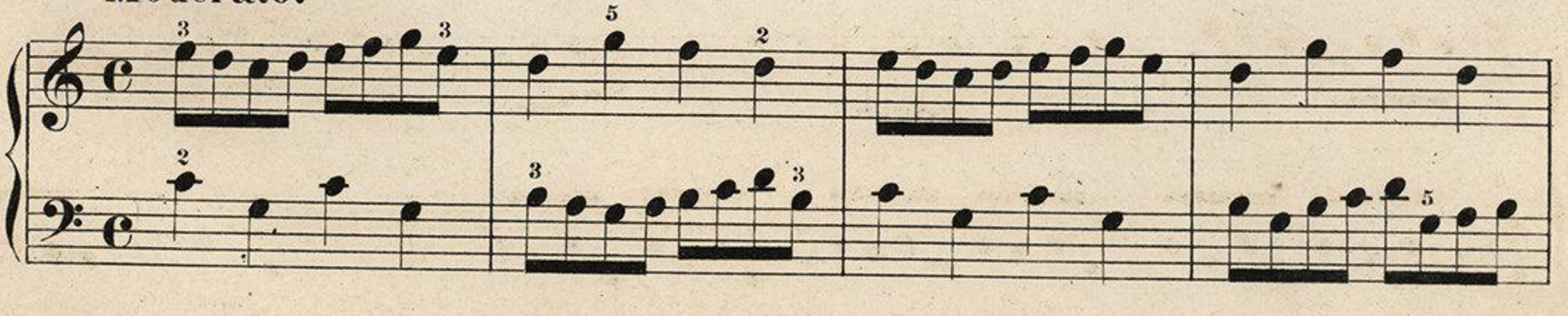
Moderato.

№ 4.

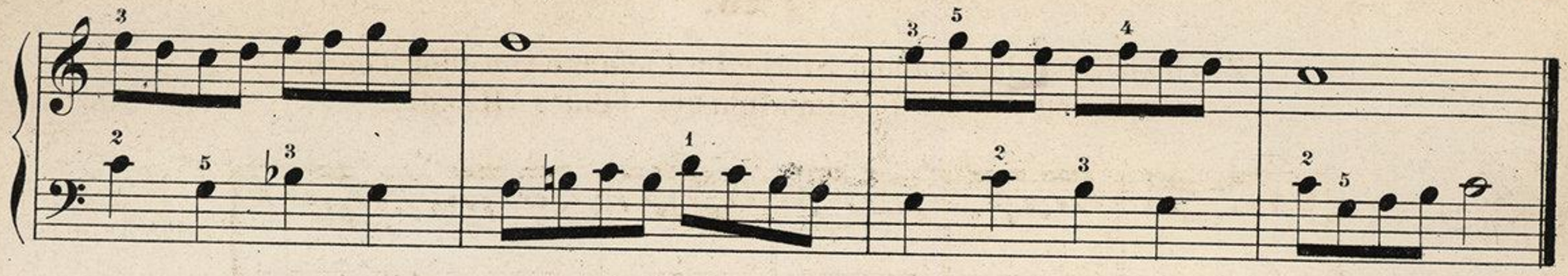


Moderato.

№ 5.

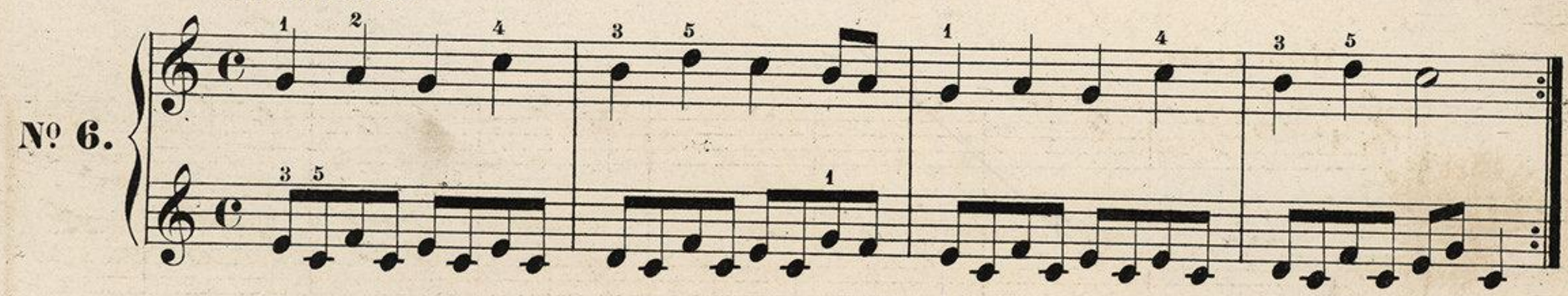


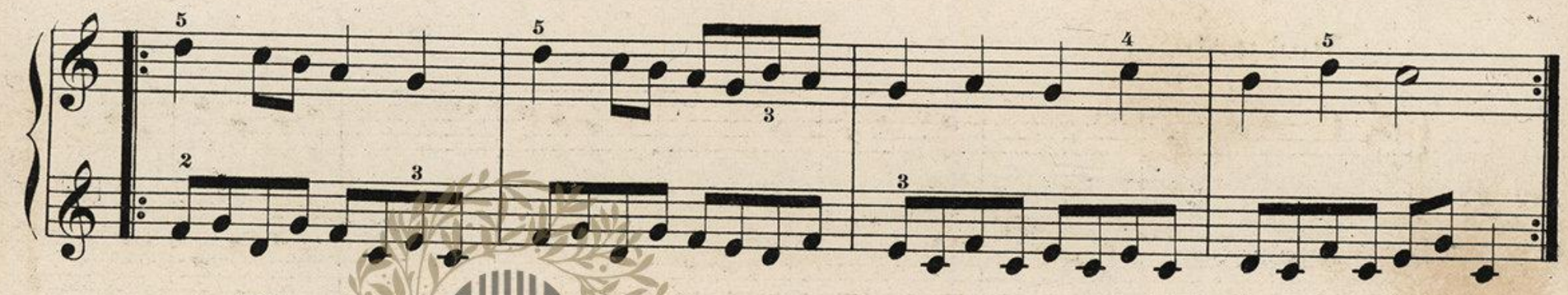
ZENEAKADÉMIA
ISZTI MÚZEUM



Moderato.

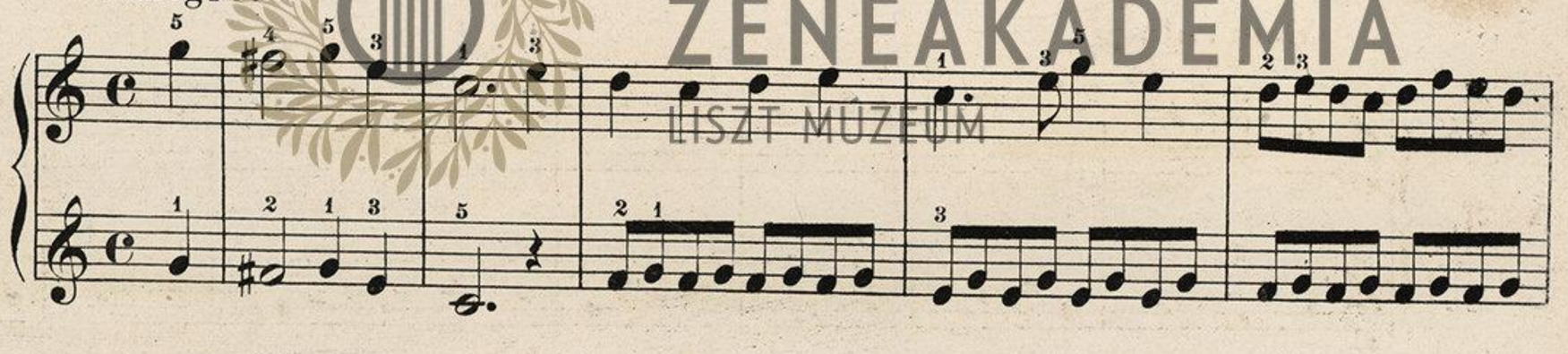
№ 6.



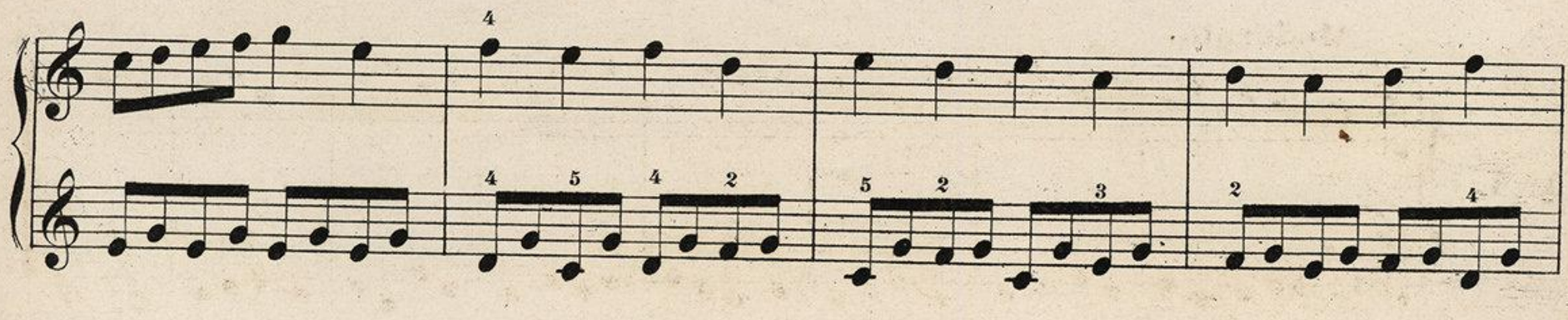


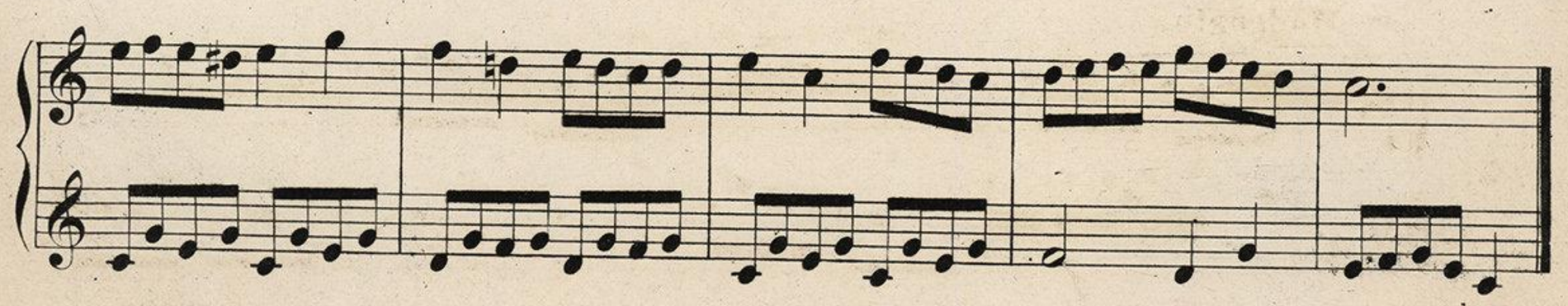
Allegro.

№ 7.



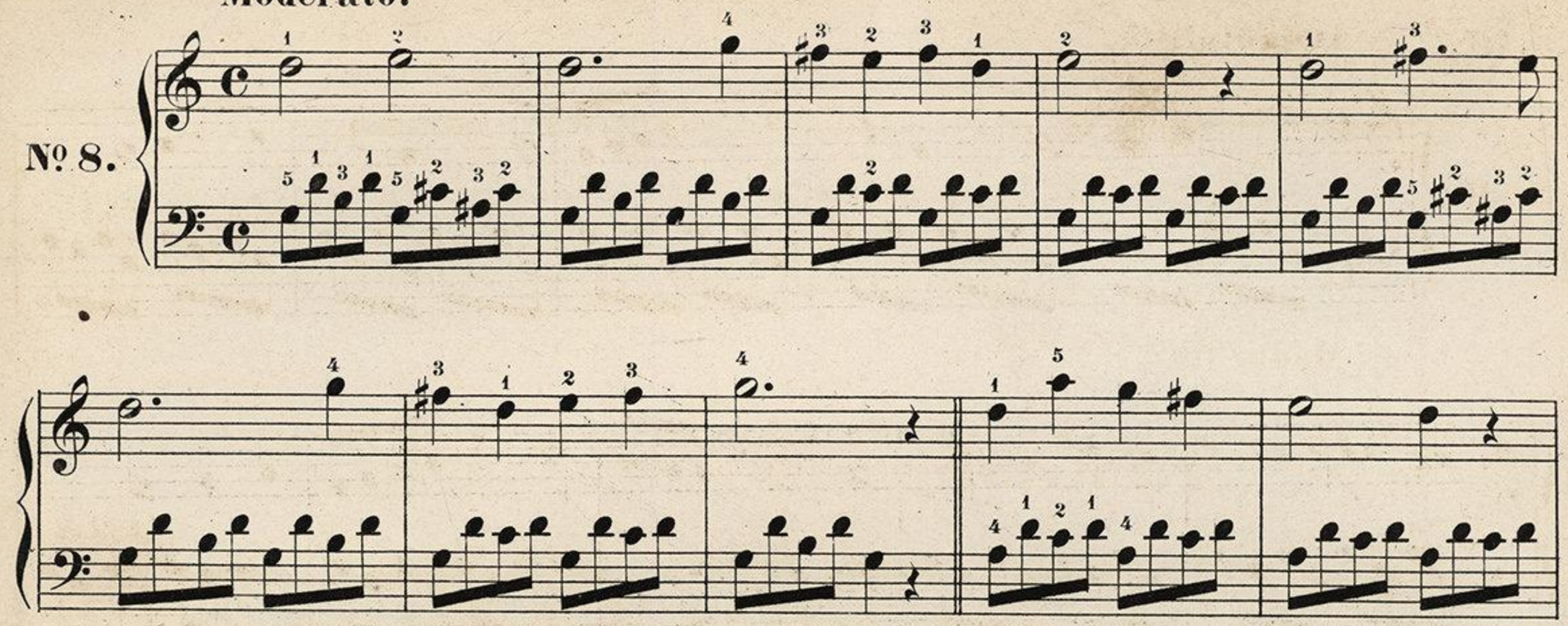
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

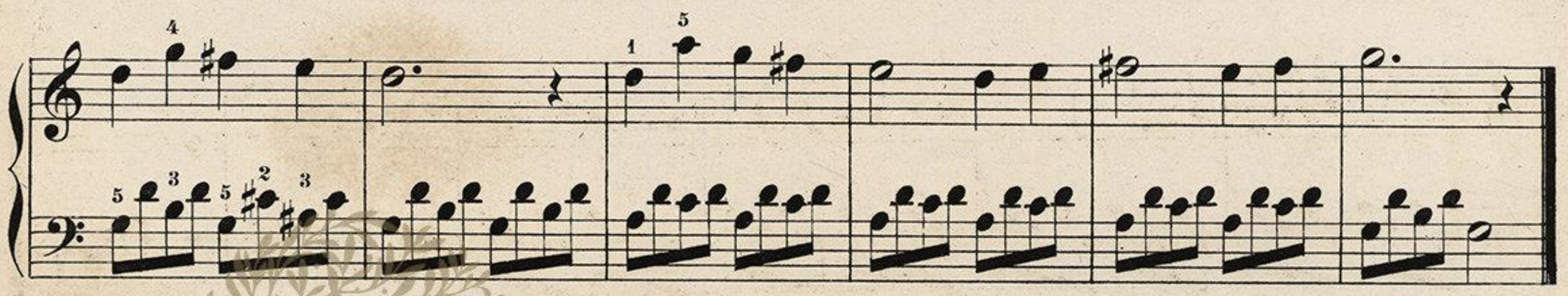




Moderato.

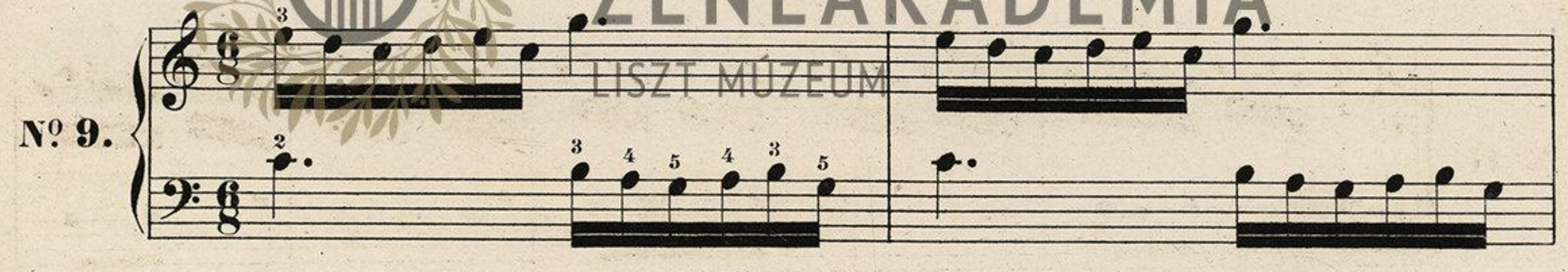
№ 8.

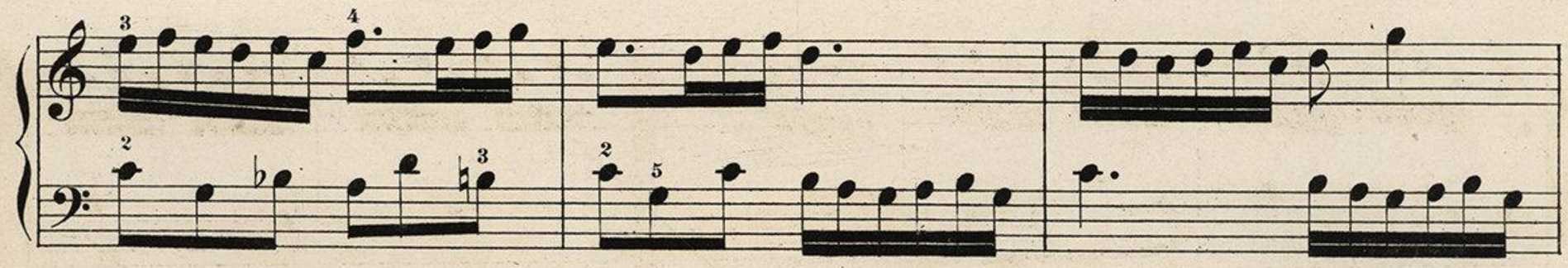


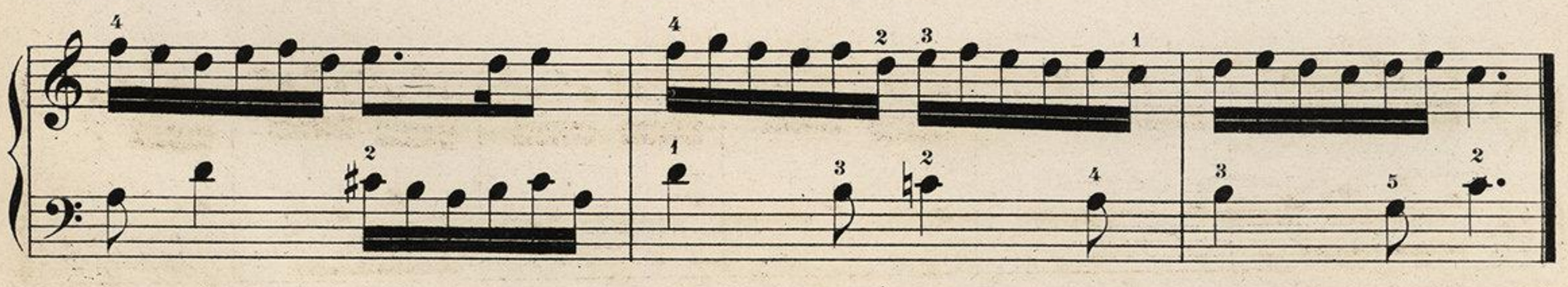


Allegretto.

№ 9.







ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andante.

№ 10.

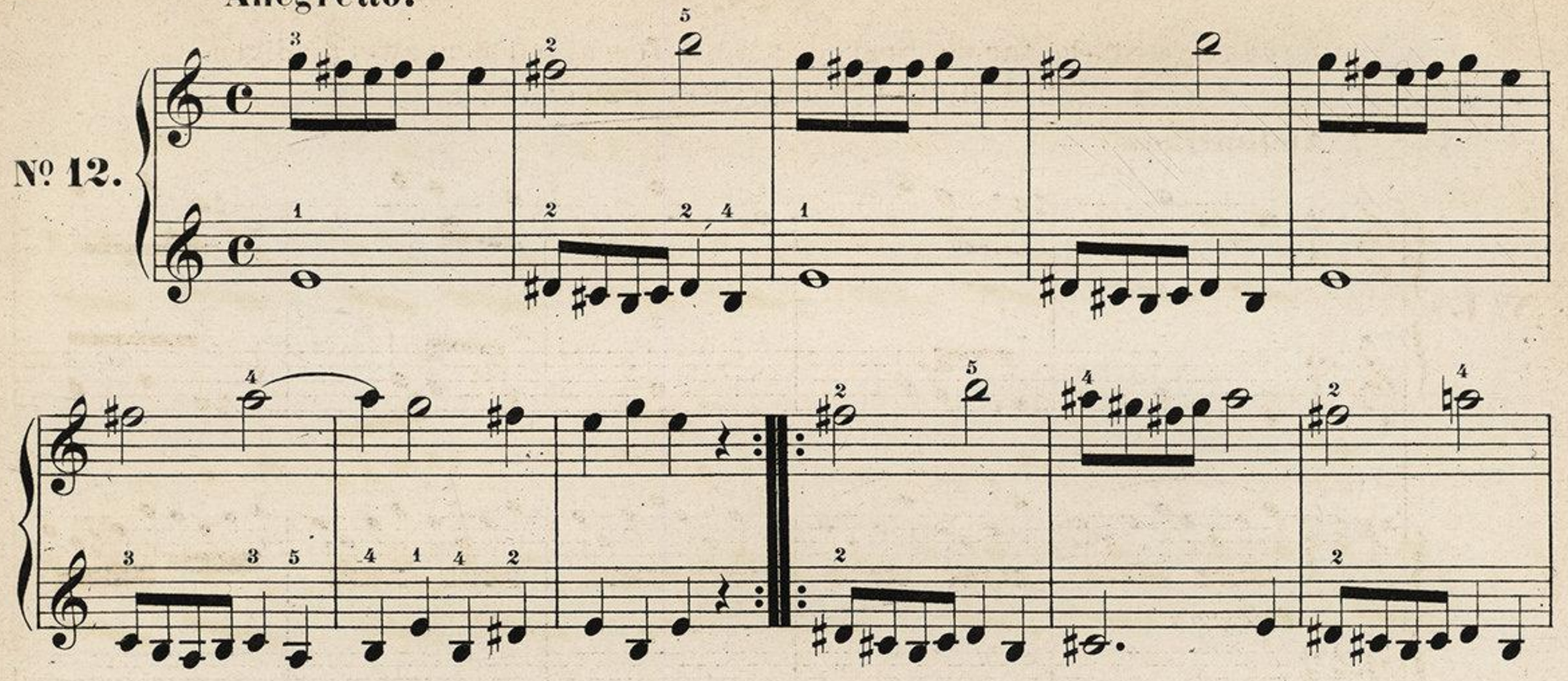
ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

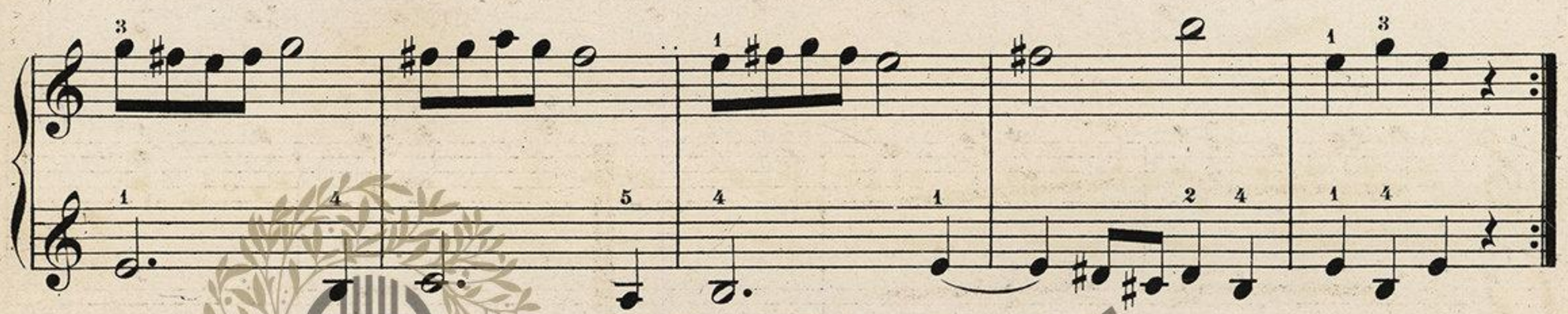
Andante.

№ 11.

Allegretto.

№ 12.

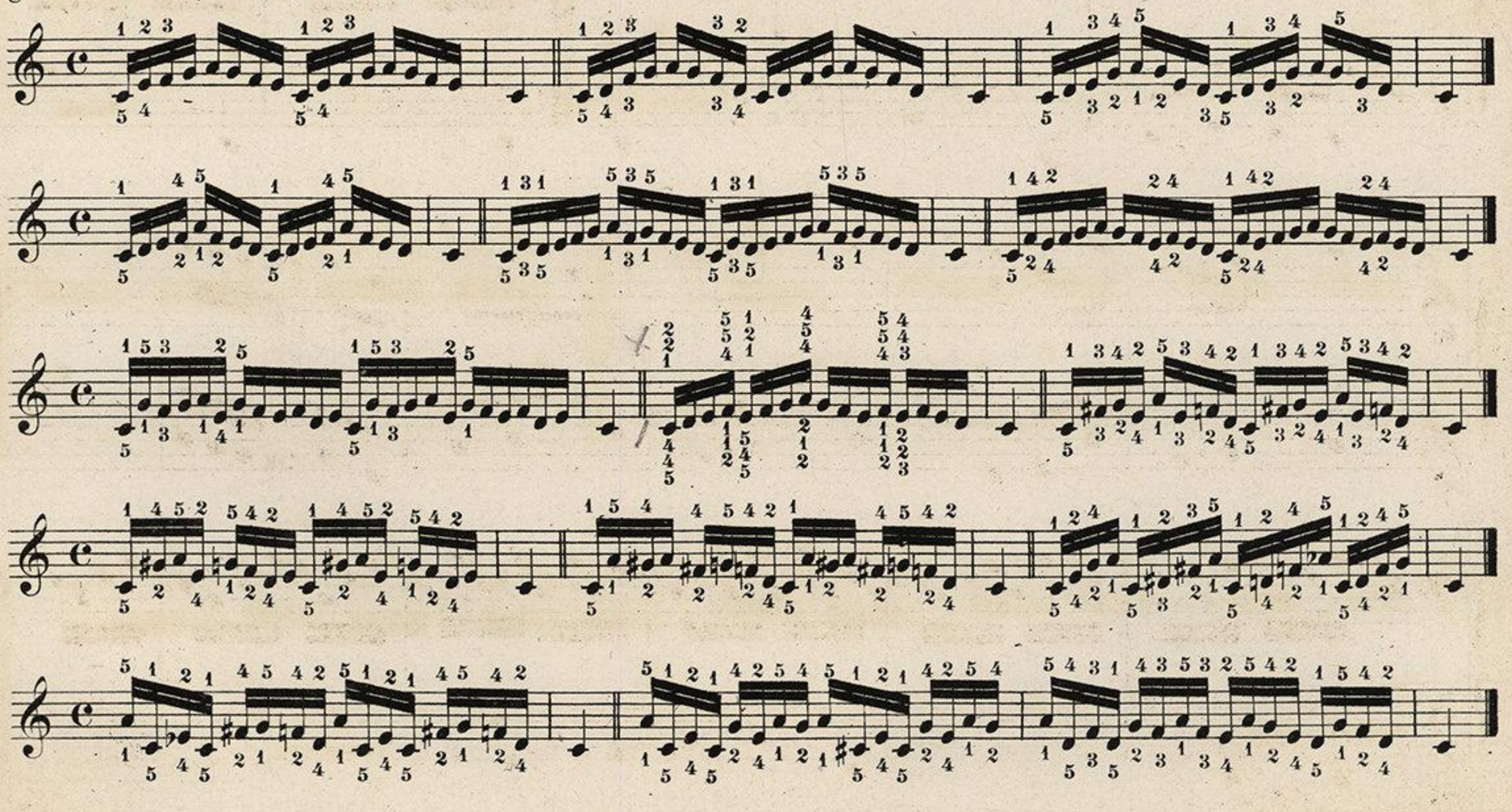




ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 27.

Diese Fingerübungen sollen den Schüler succesive an alle Dehnungen und Zusammenziehungen der Hand im Umfang von sechs Tönen gewöhnen, und sind mit möglichster Ruhe der Hand und des Armes auszuführen. Wo mehrere Fingersätze stehen, wende man sie nacheinander an.



Vierhändige Stücke für die Spannung von 6 Tönen, mit den zweihändigen Stücken des §29 abwechselnd zu erlernen.

Andantino.

№ 1.

p legato

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Scherzando.

№ 2.

p

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

p p

Andante.

Nº 3.

p legato *cresc.* *dimin.*

cresc. *dimin.*

cresc. *dimin.* **p**

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegretto.

Nº 4.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

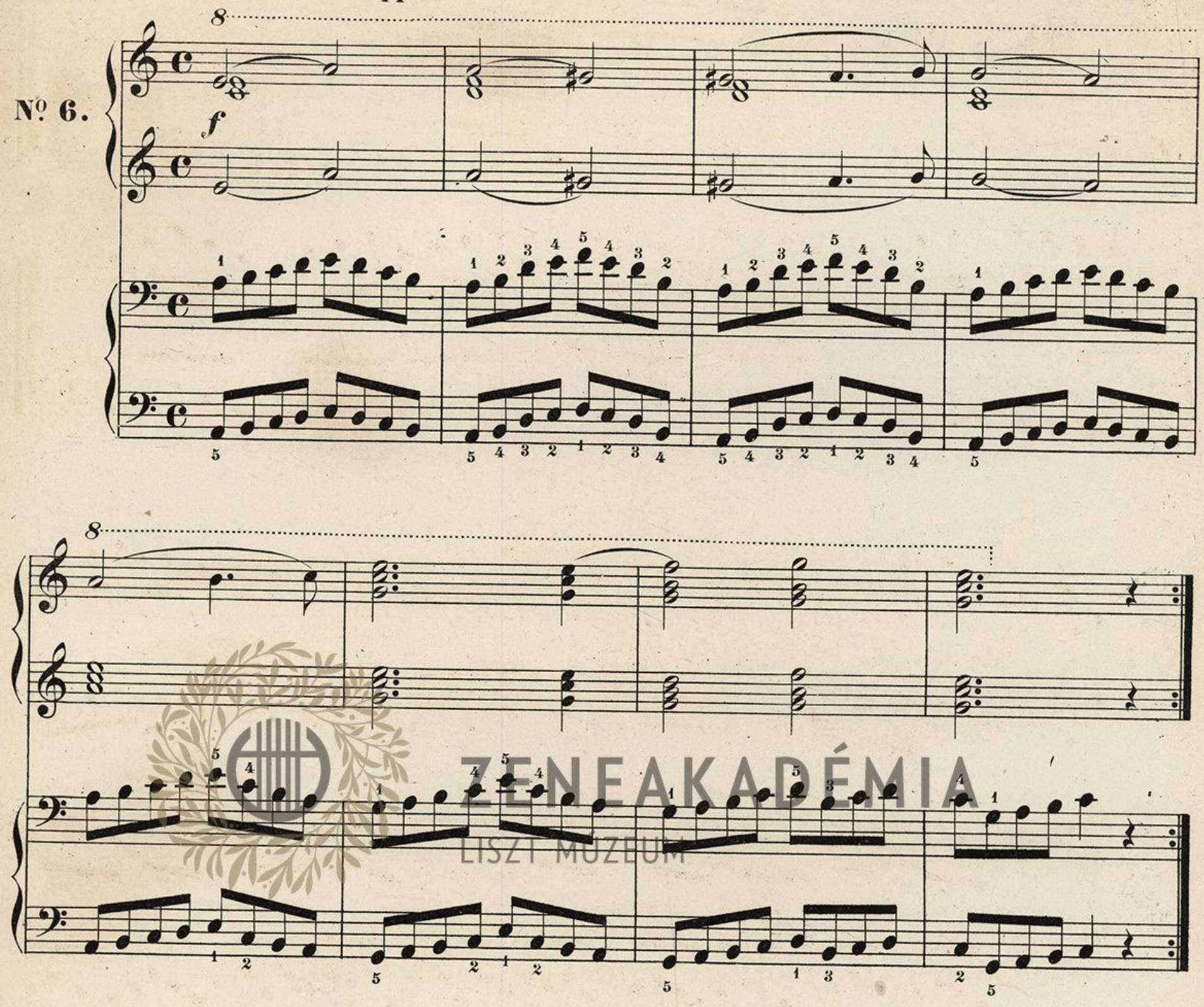
Andantino.

Nº 5

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro non troppo.

№ 6.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8

cre - - scen - - do

f

Moderato.

№ 7.

mf

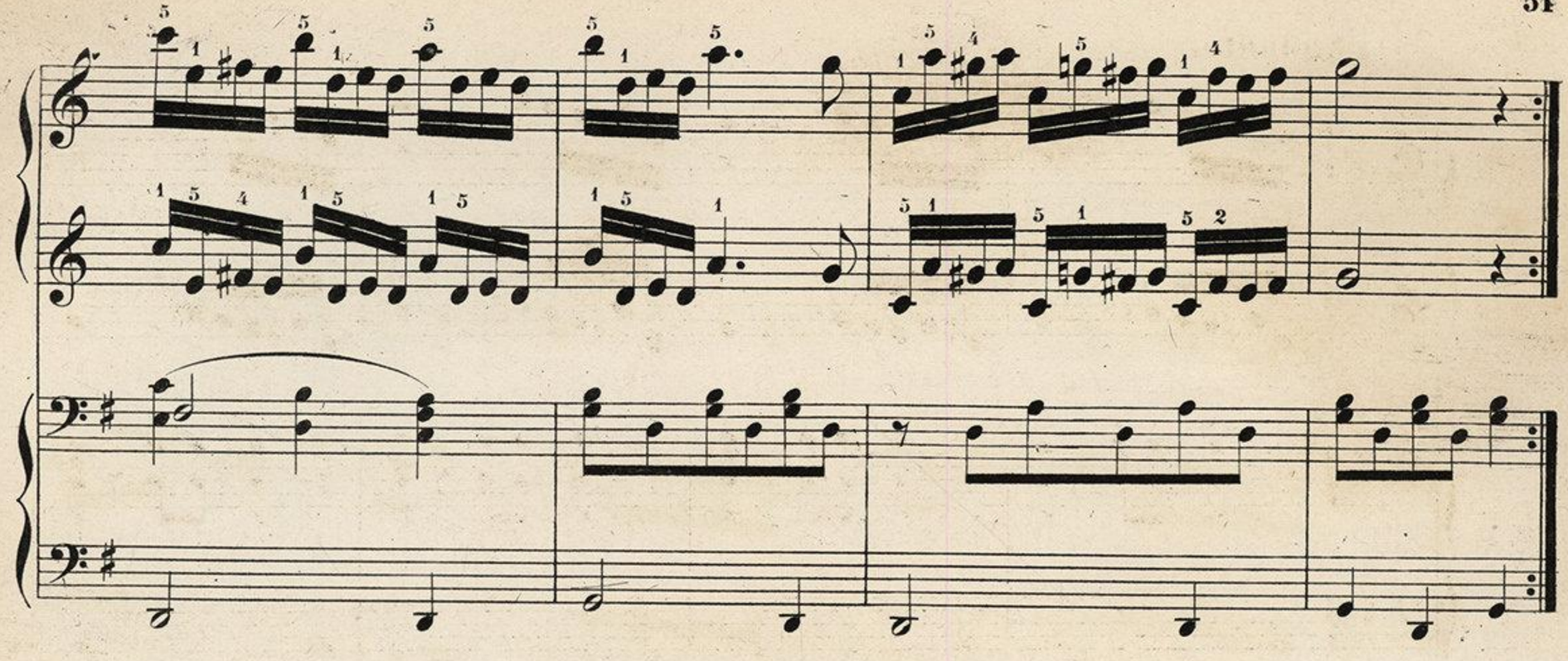
ZENEAKADÉMIA
MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET MÚZEUM

Andante.

Nº 8.

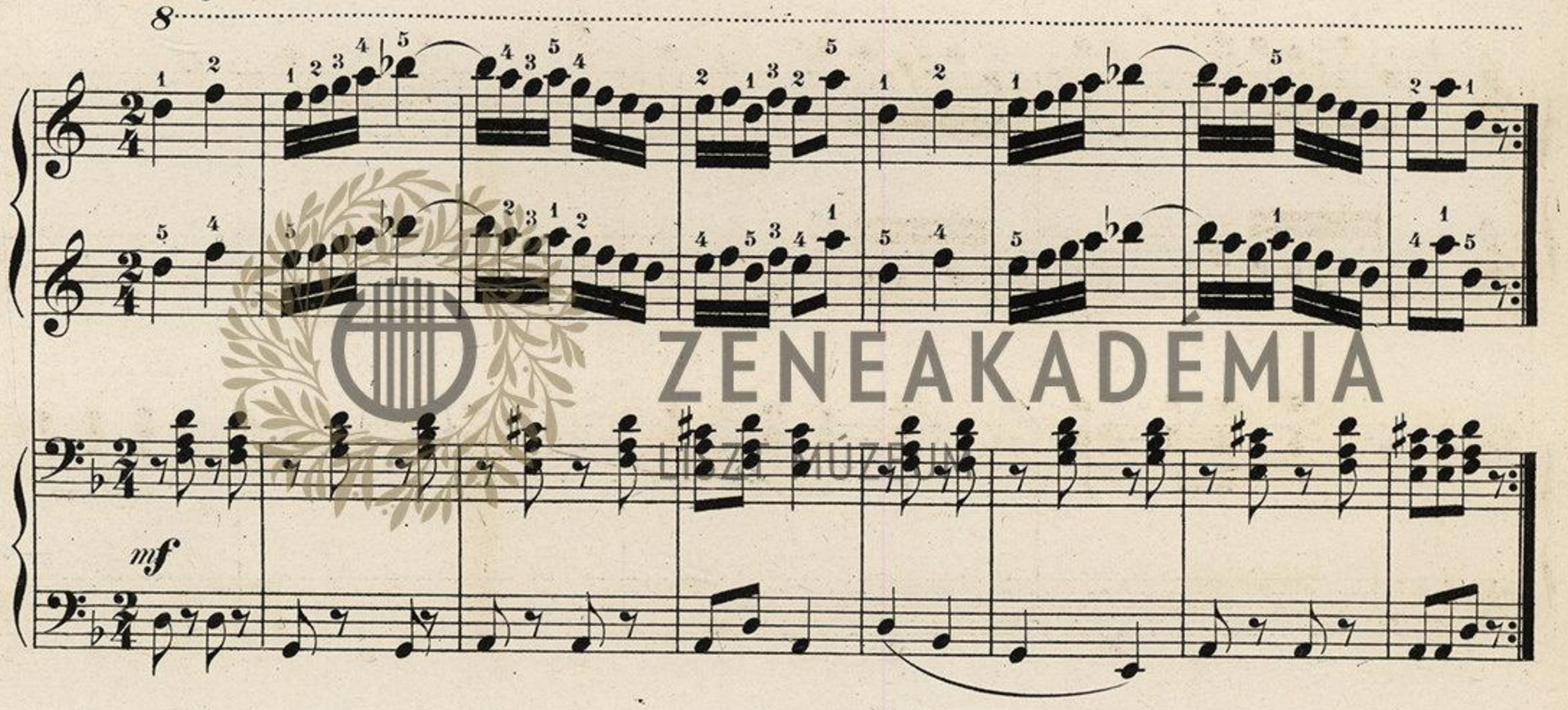
ZENEAKADEMIA
ZENEAKADEMIA ZENEAKADEMIA

p

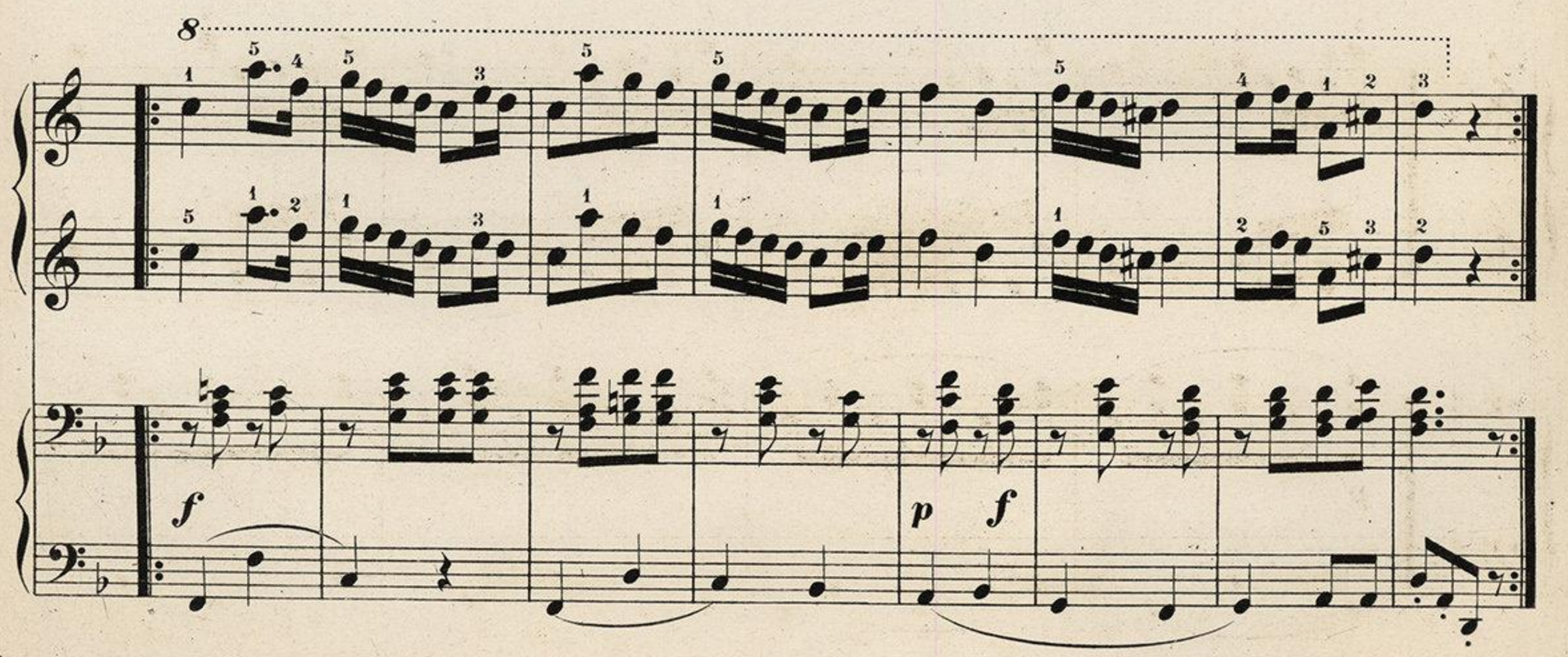


Allegretto.

№ 9.



ZENEAKADÉMIA



Tempo di Mazurka.

№ 10.

f

f

ZENEAKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁR ÉS ZENEMŰZEUM

LISZT FERENCZ
BAGYATÉKA
53

Allegretto.

№ 11.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andantino.

Nº 12.

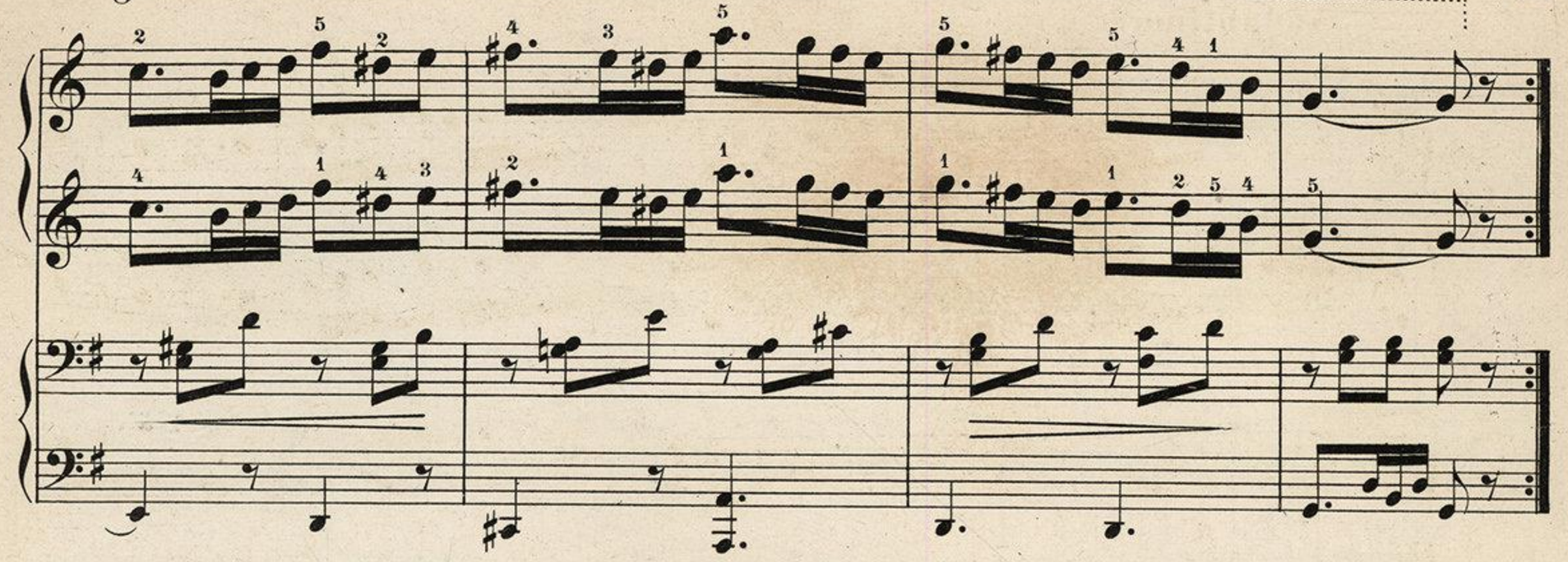
p

cresc.

dimin.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

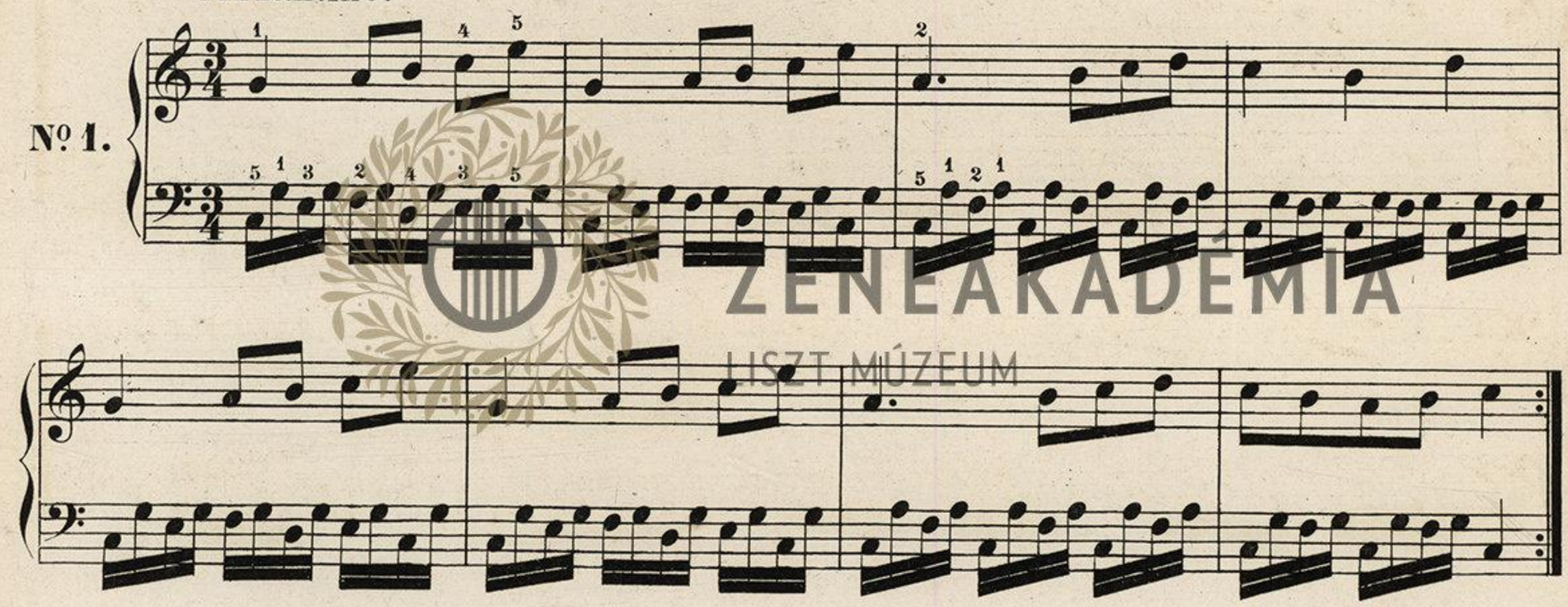


§ 29.

Zweihändige Stücke im Umfang von sechs Tönen mit selbständiger Stimmführung beider Hände.

Andantino.

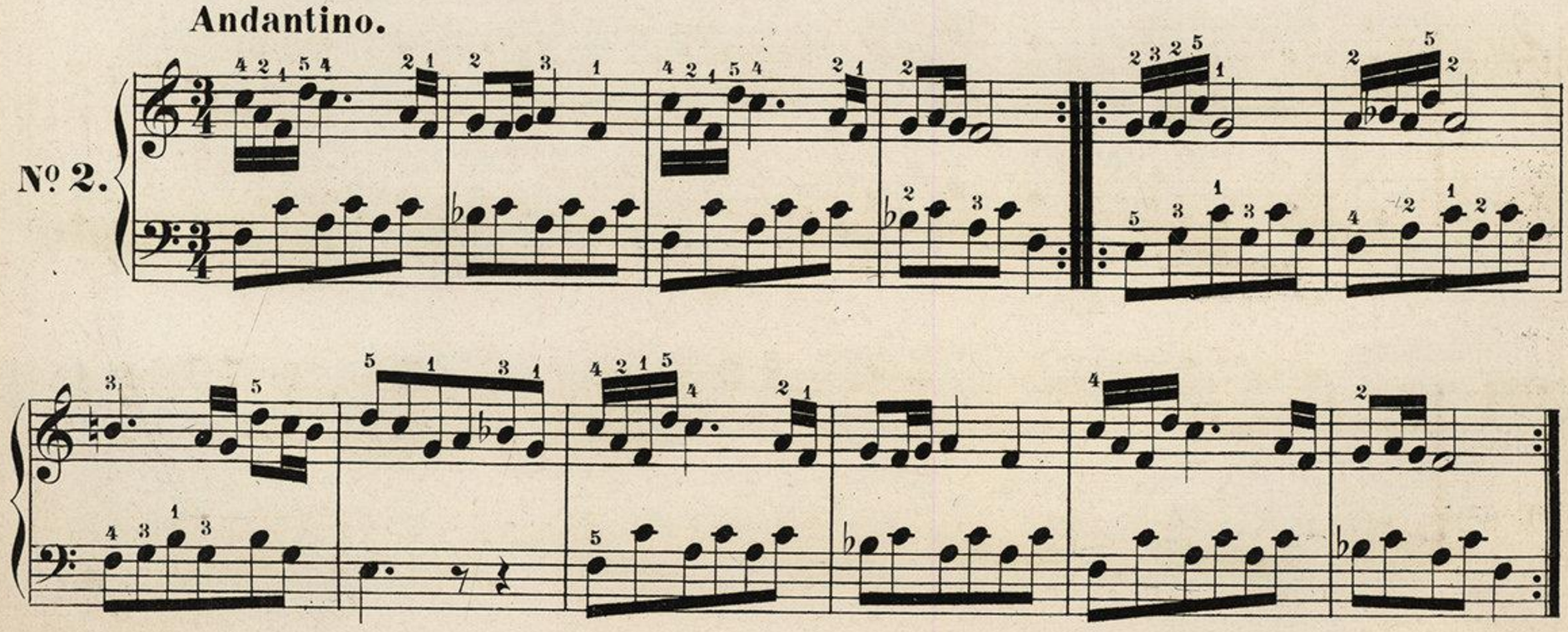
№ 1.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andantino.

№ 2.

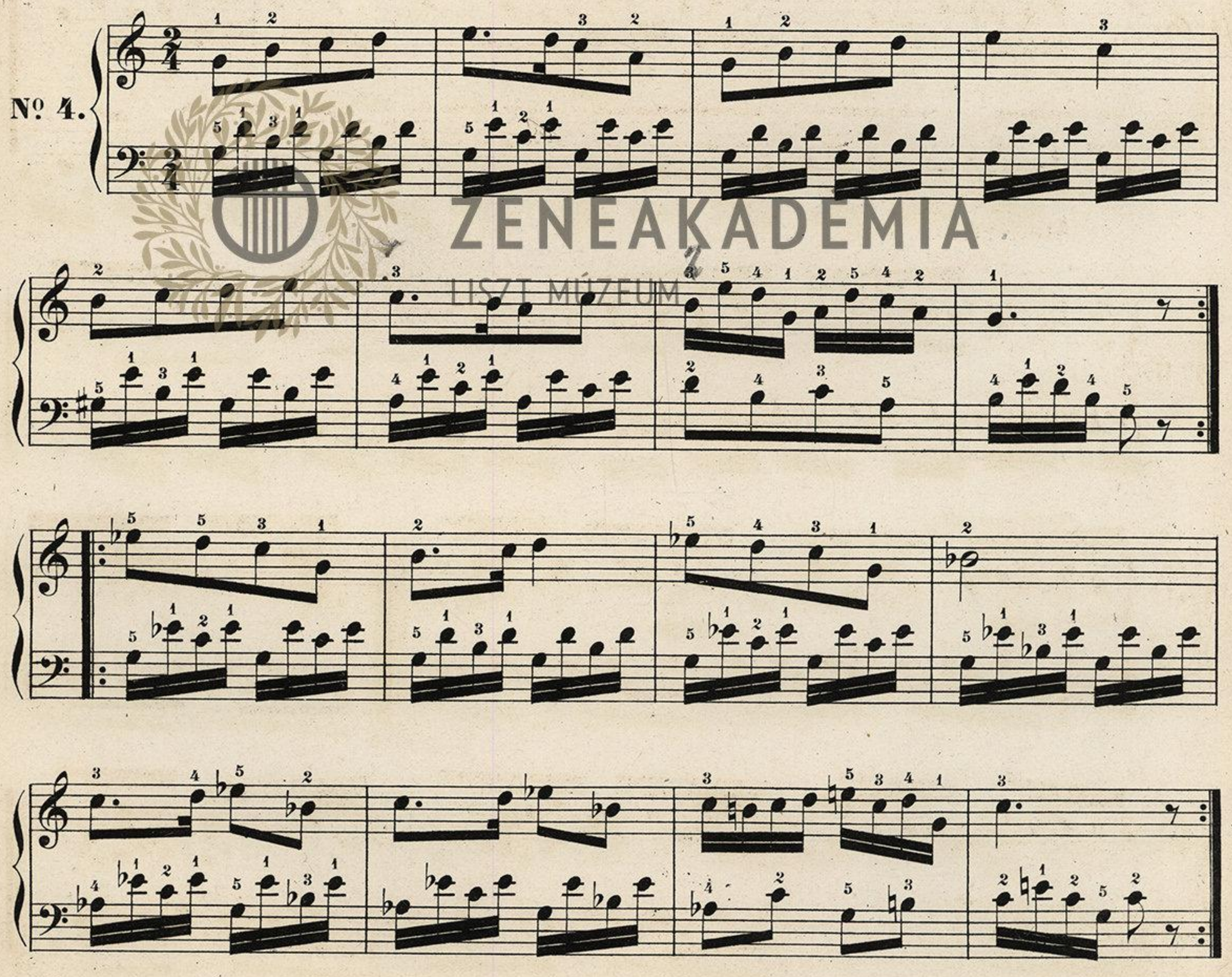


Moderato.

Nº 3.

Andante.

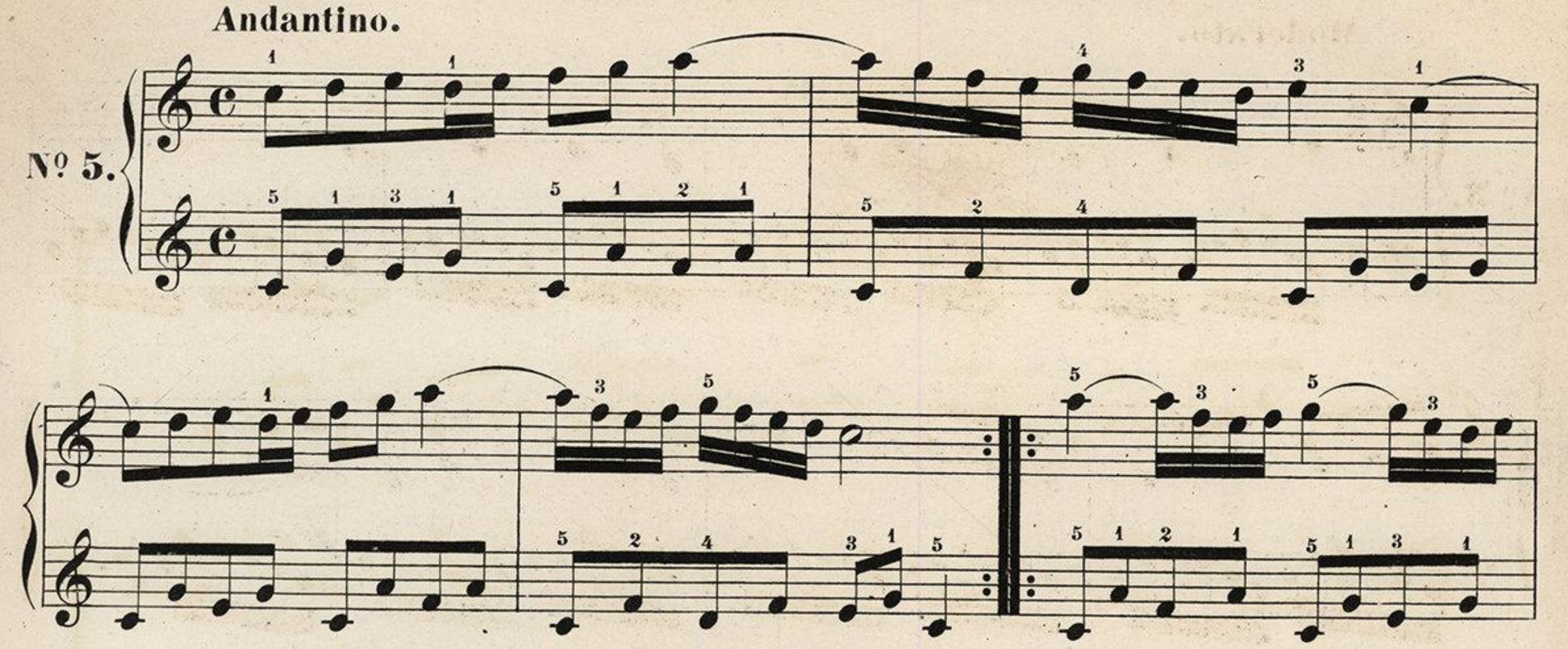
Nº 4.

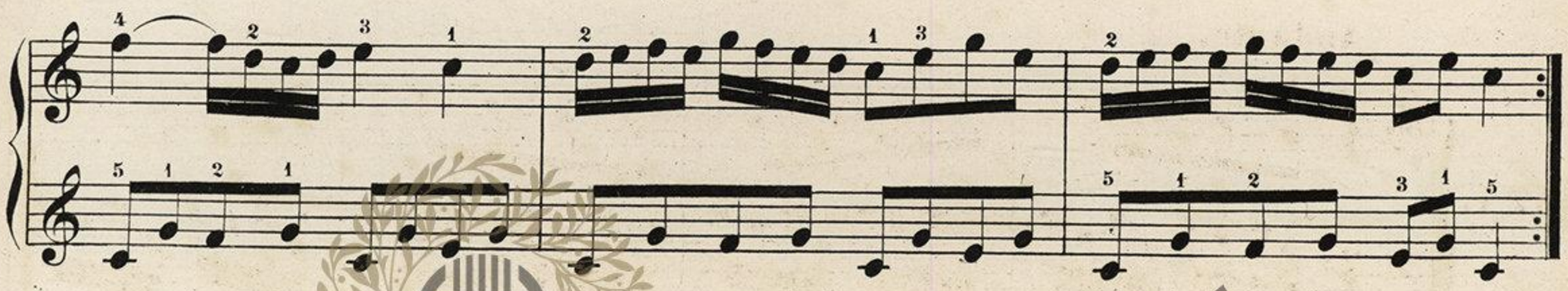


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andantino.

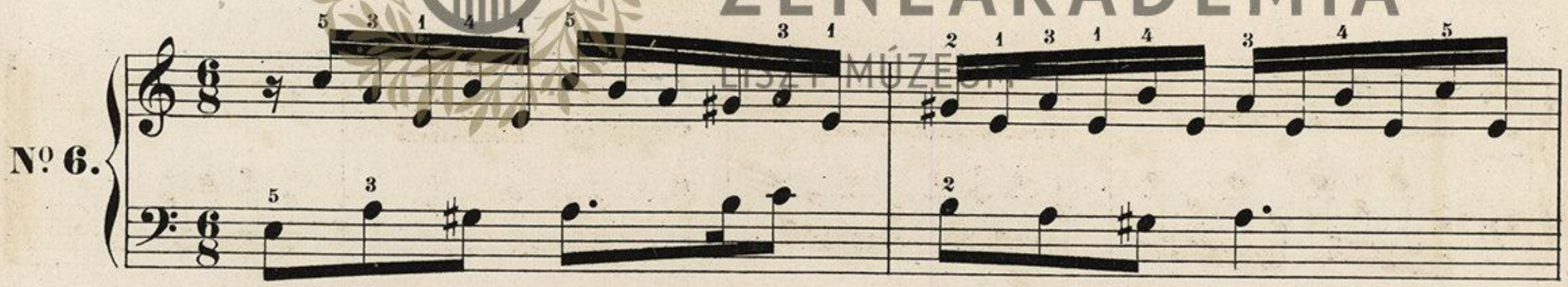
Nº 5.

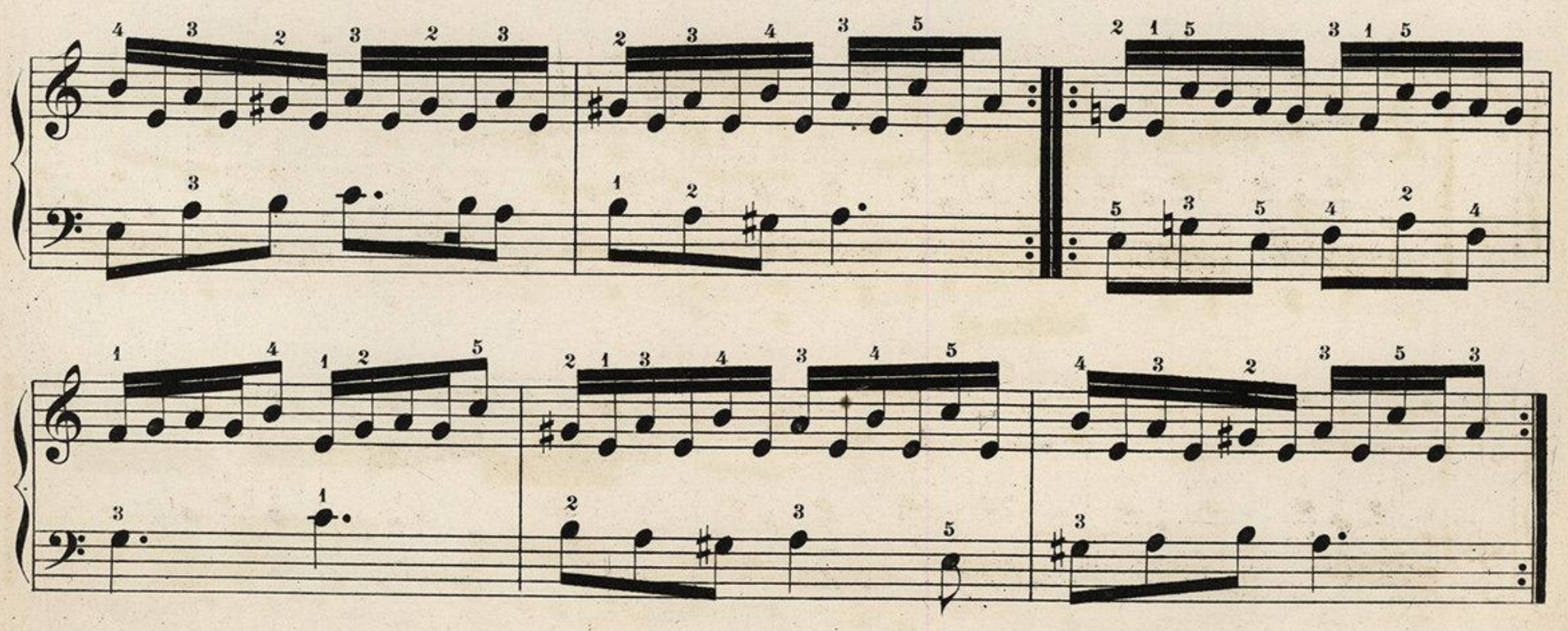




Moderato.

Nº 6.





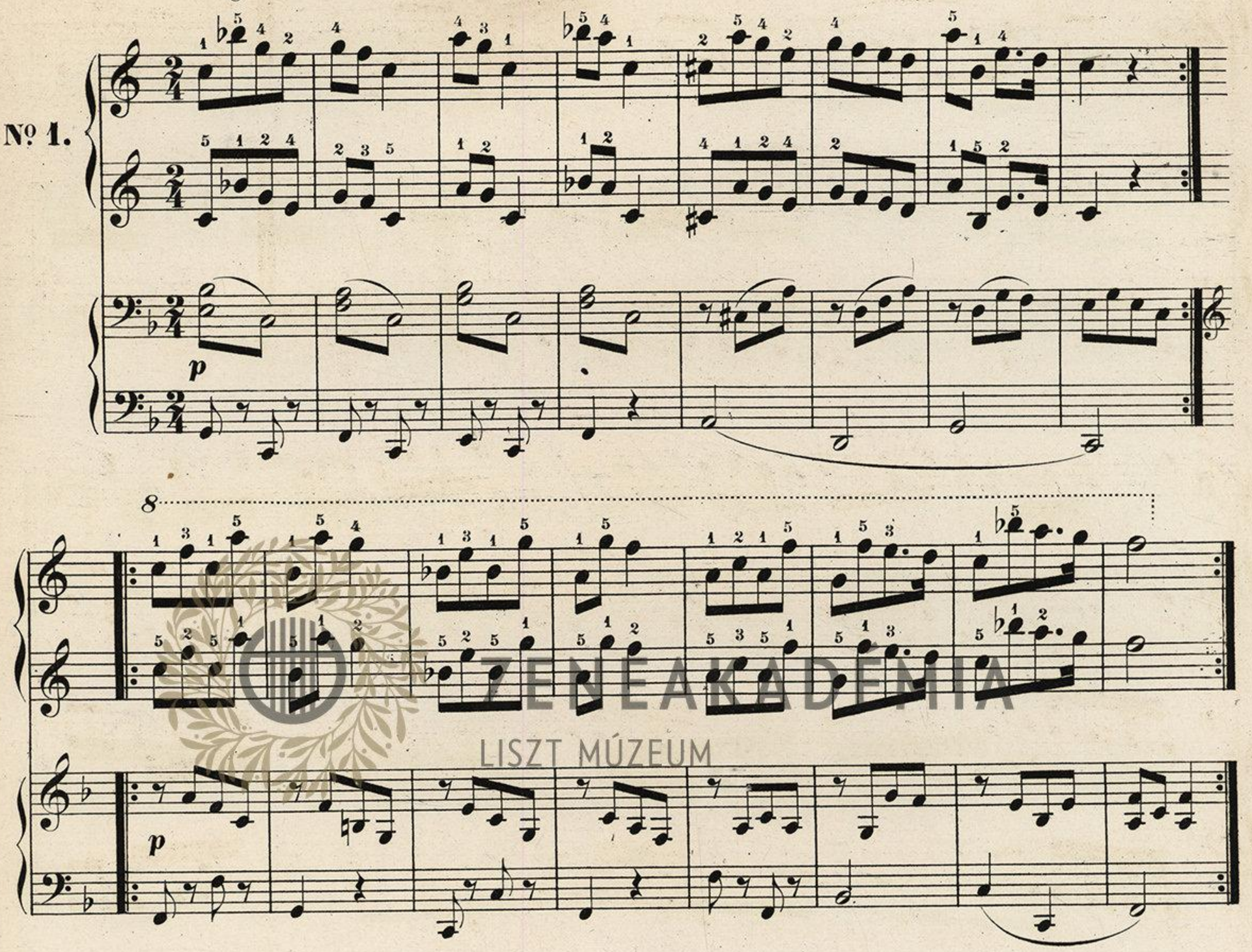
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 30.

Vierhändige Stücke von allmählig grösserer Spannung, aber mit Vermeidung von Octavengriffen; dieselben sind mit den zweihändigen von § 31 abwechselnd zu erlernen.

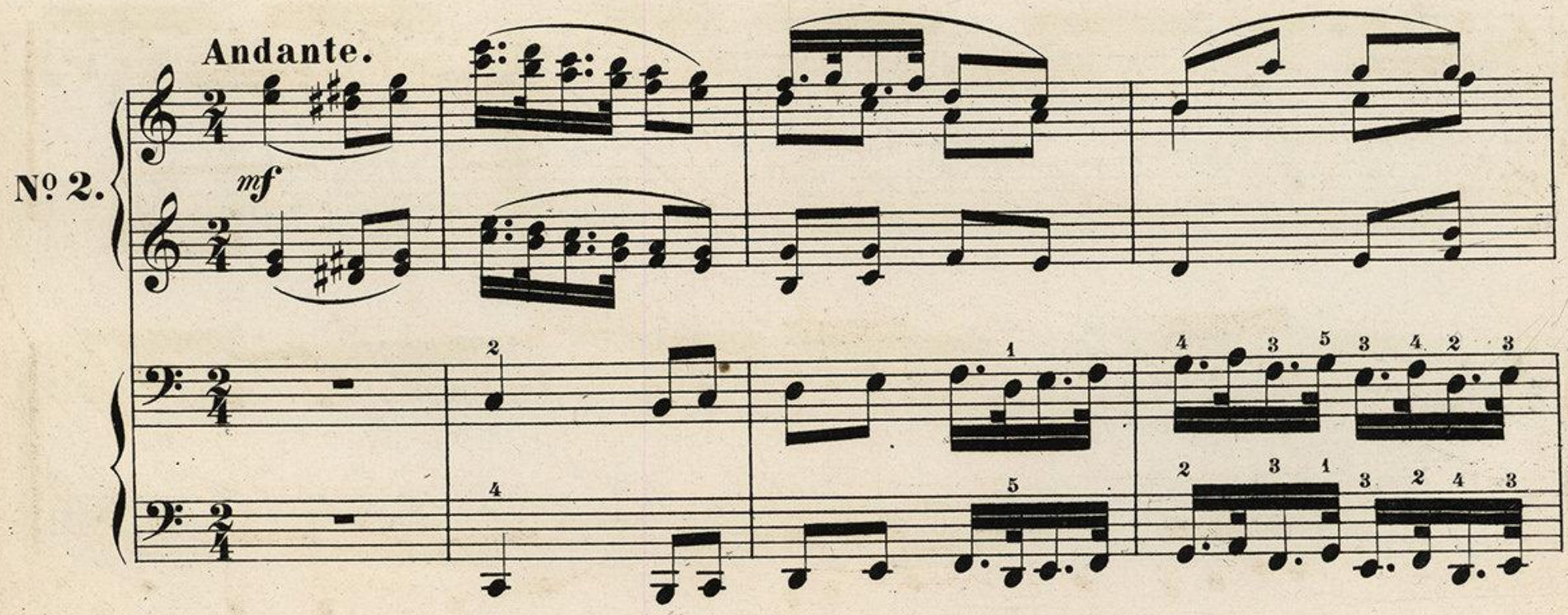
Allegretto.

№ 1.



Andante.

№ 2.

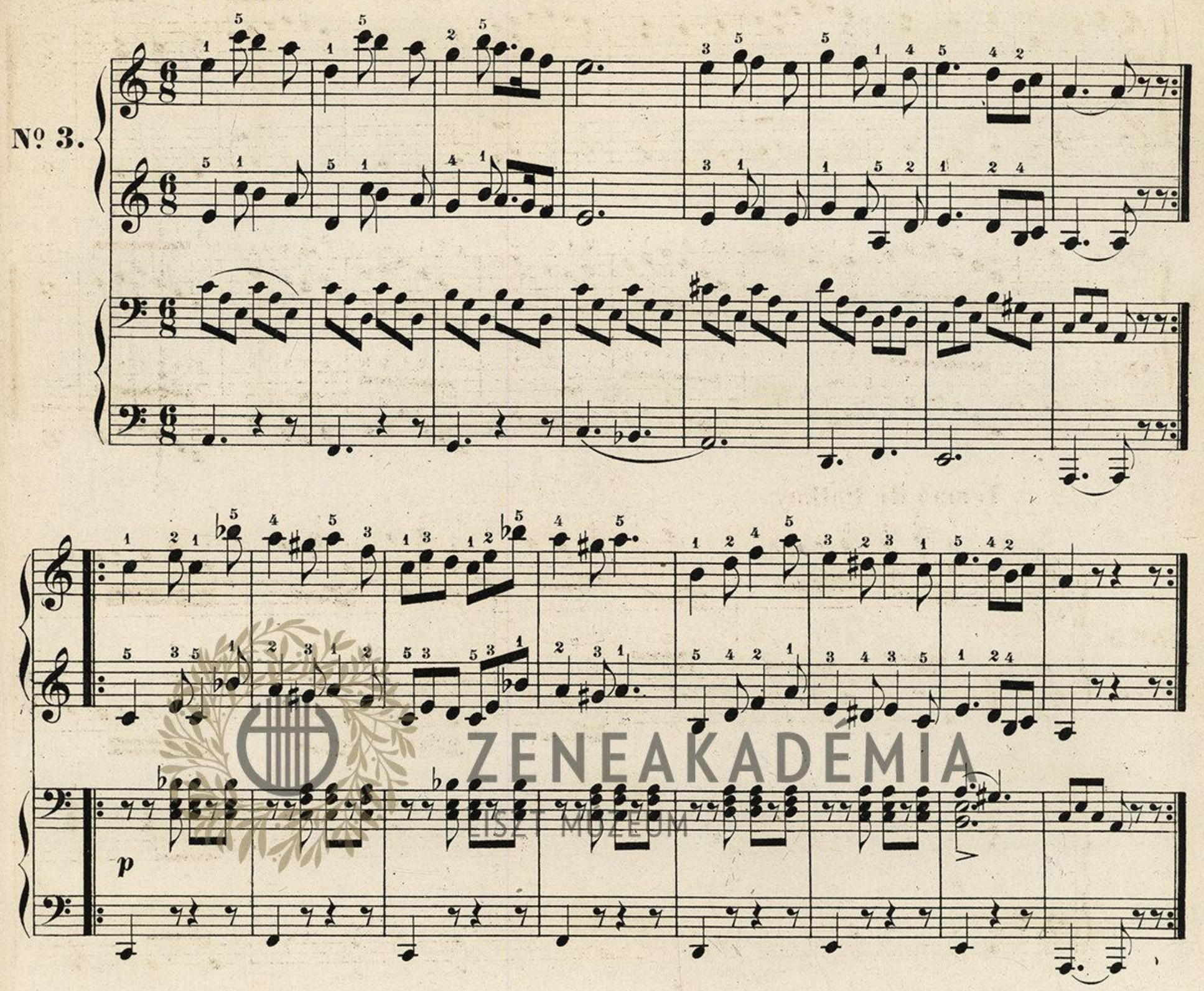


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

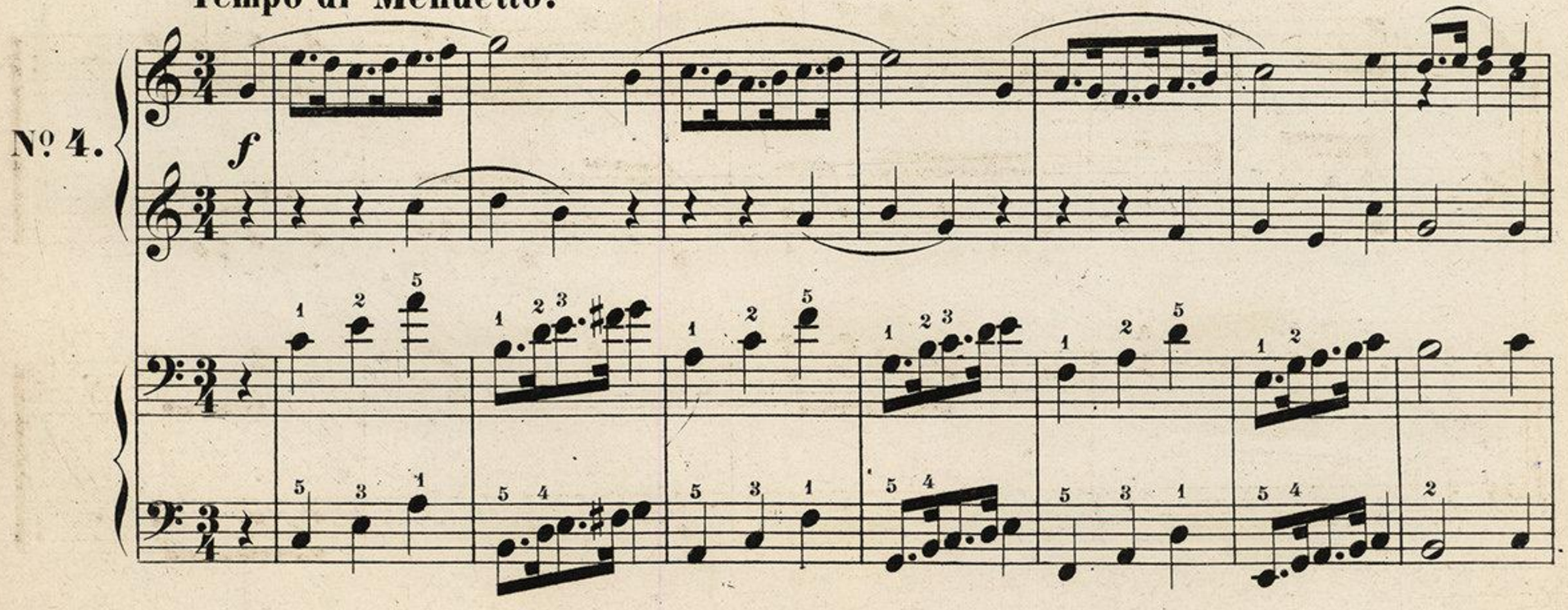
Cantabile.

Nº 3.



Tempo di Menuetto.

Nº 4.



Tempo di Polka.

№ 5.

p

ZENEAKADÉMIA
ÚJSZÍ MÚZEUM

f

p

f *p*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tempo di Valse.

Nº 6.

p

mf

p *ten.* *ten.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tempo di Valse.

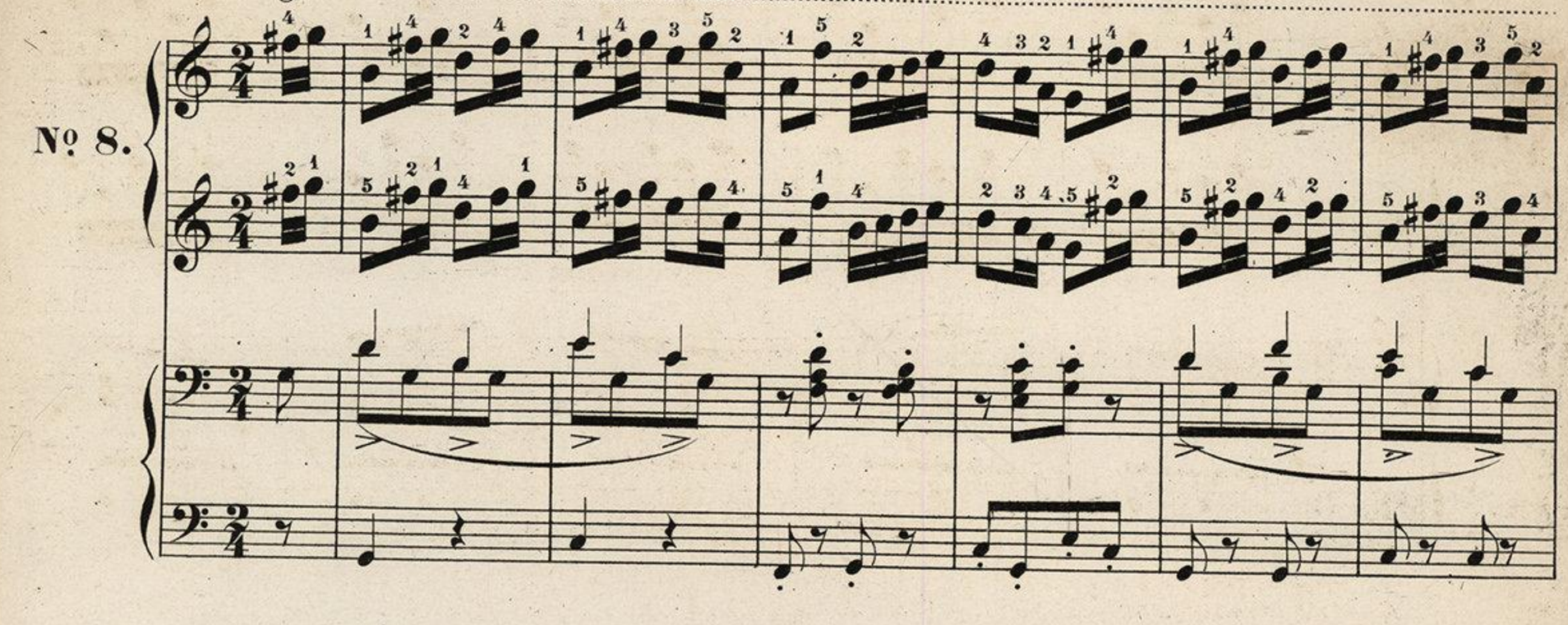
No. 7.

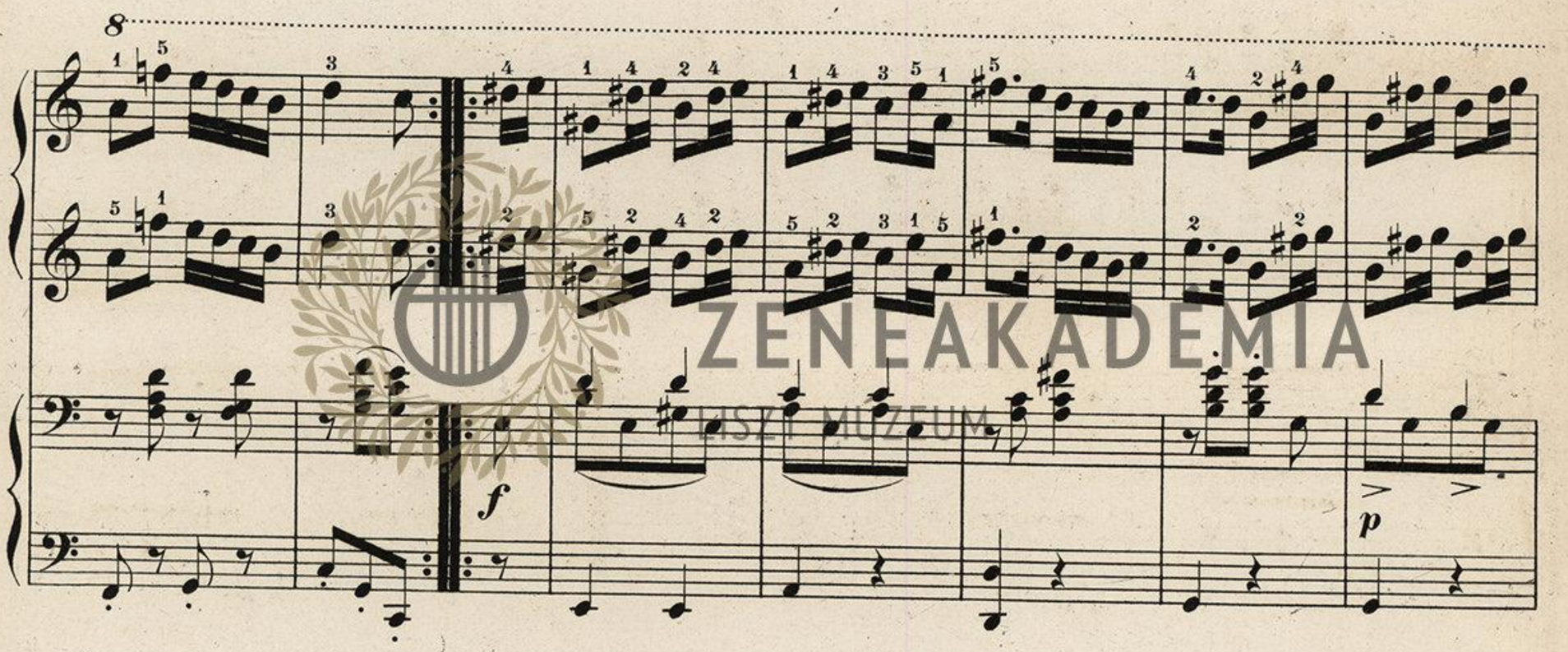
mf

ZENEAKADEMIA
ZENEMŰZEUM

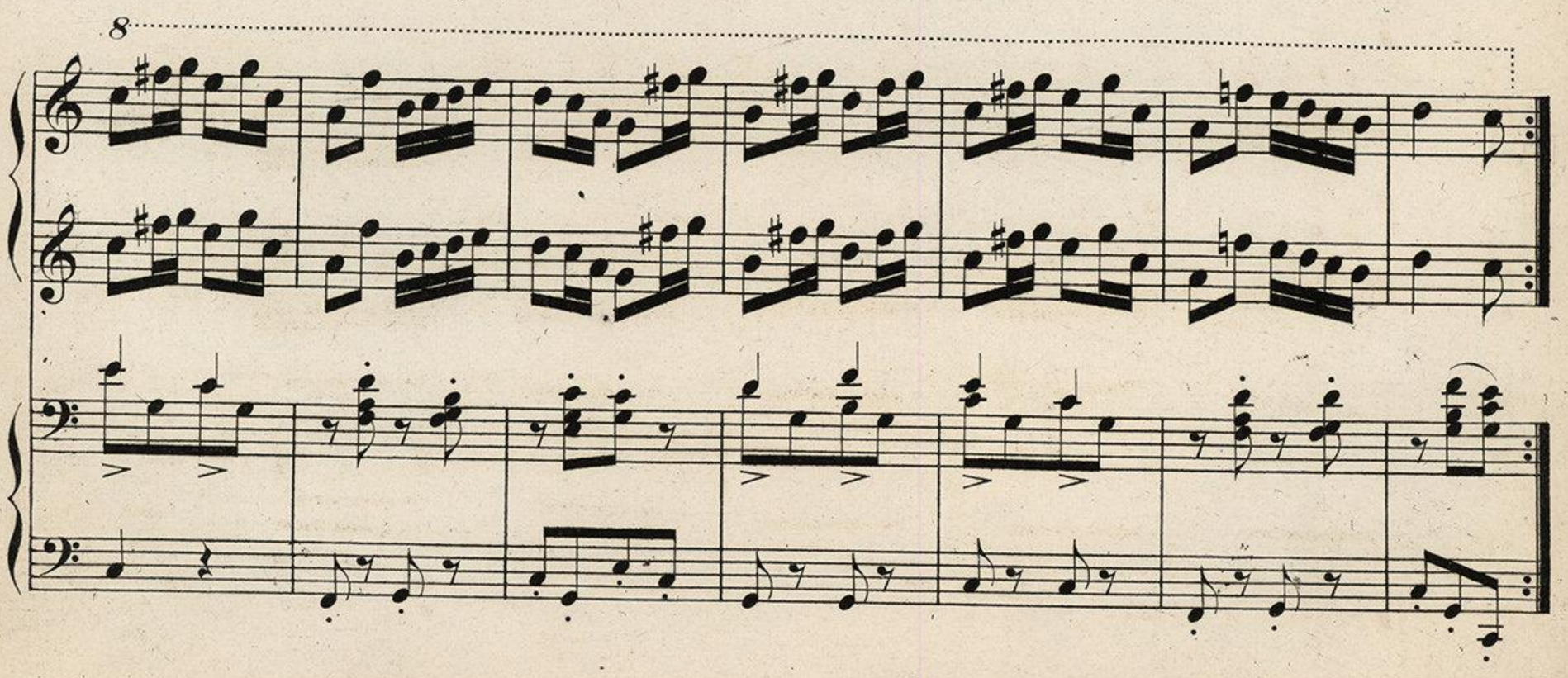
Tempo di Polka.

Nº 8.





ZENEAKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM



Tempo di Mazurka.

Nº 9.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andantino.

№ 10.

p

f

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tempo di Menuetto.

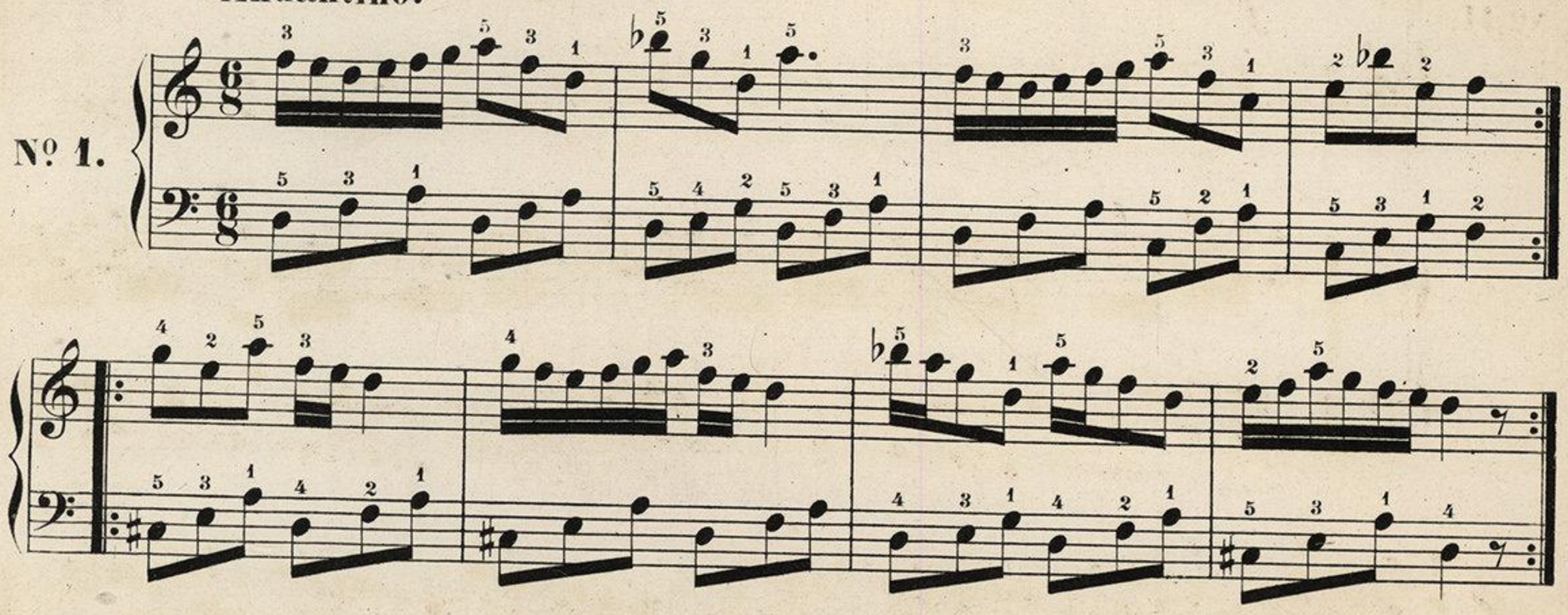
Nº 11.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweihändige Stücke von allmählig grösserem Umpfang und selbständiger Stimmführung, mit Vermeidung von Octavenspannungen.

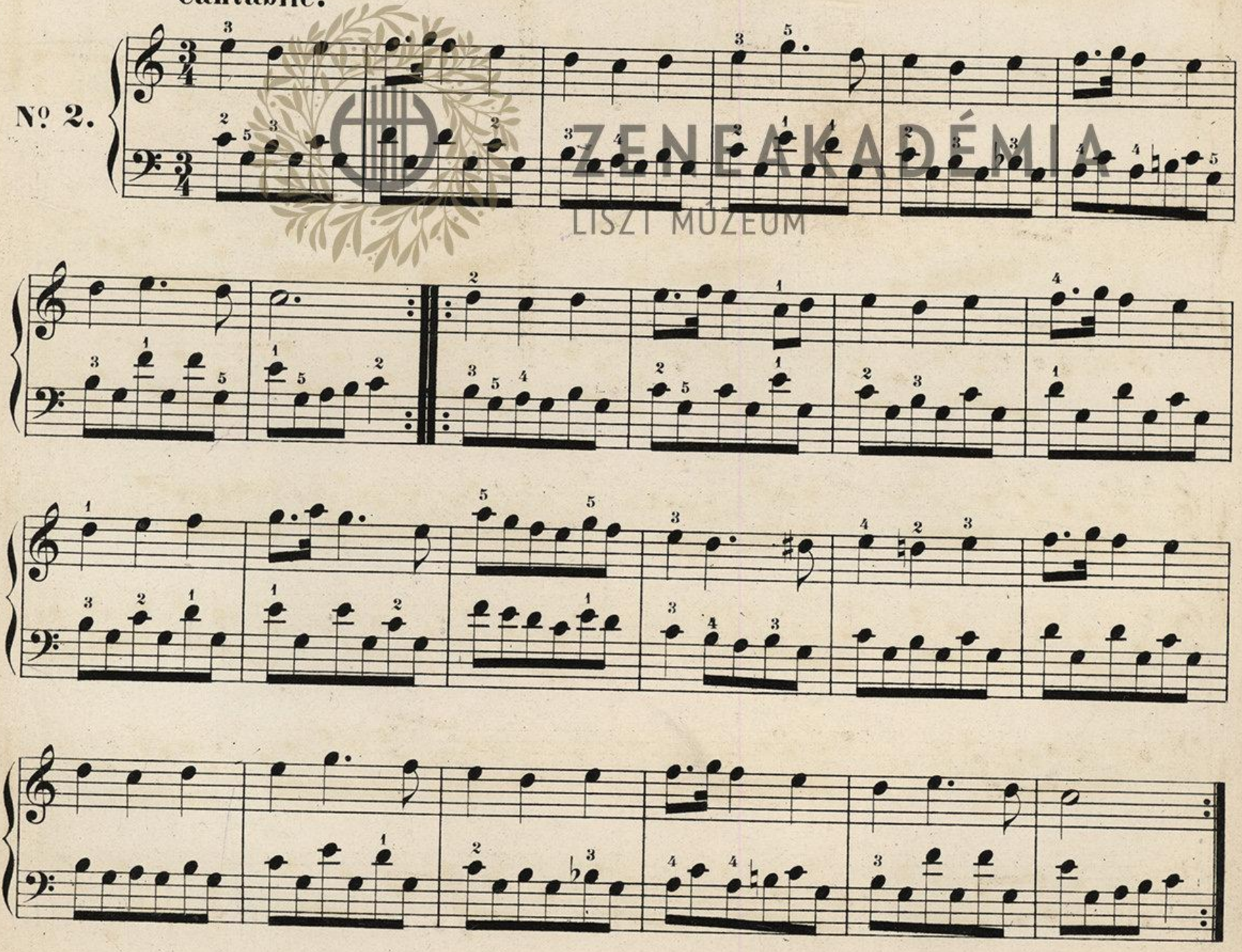
Andantino.

№ 1.



Cantabile.

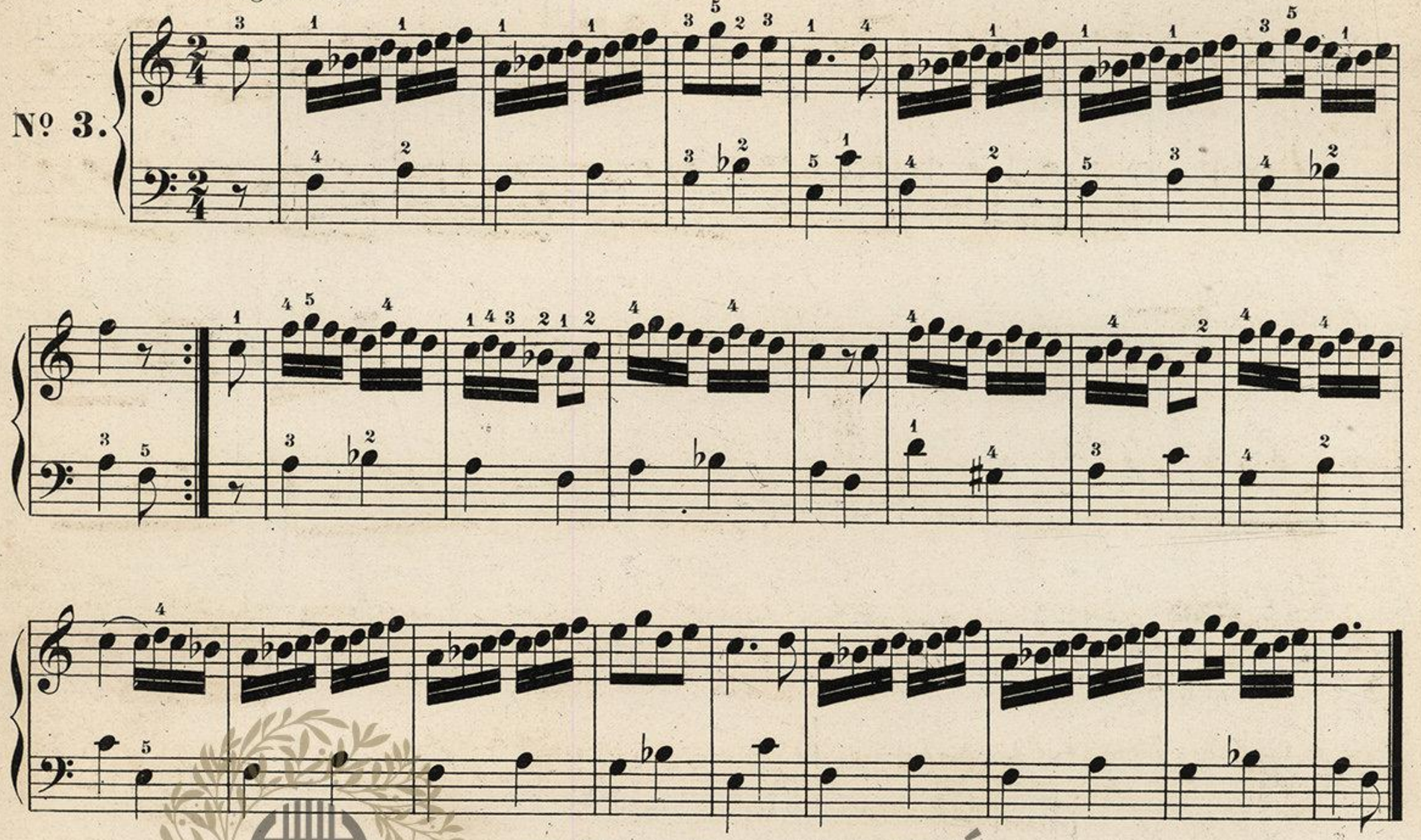
№ 2.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

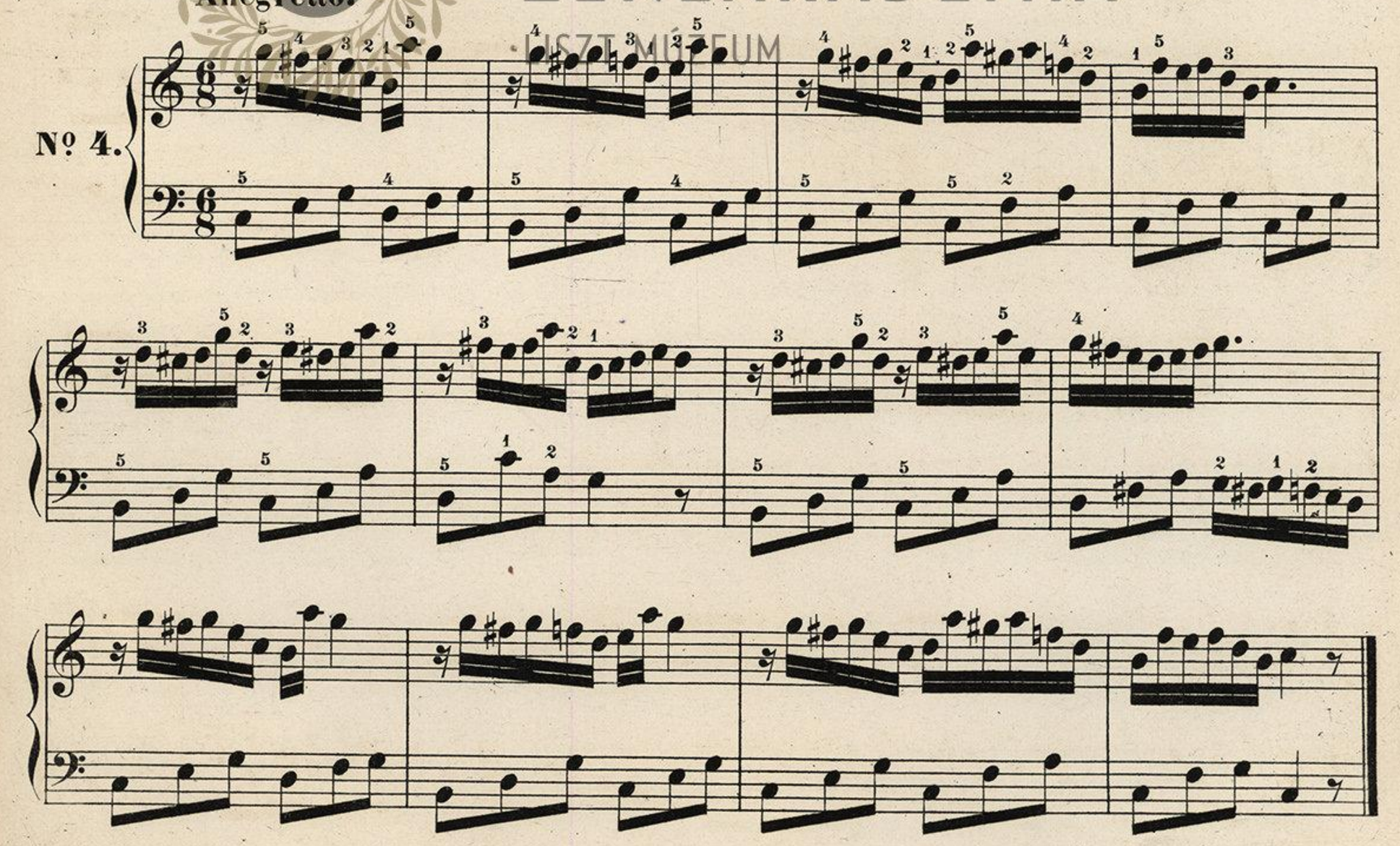
Allegretto.

Nº 3.



Allegretto.

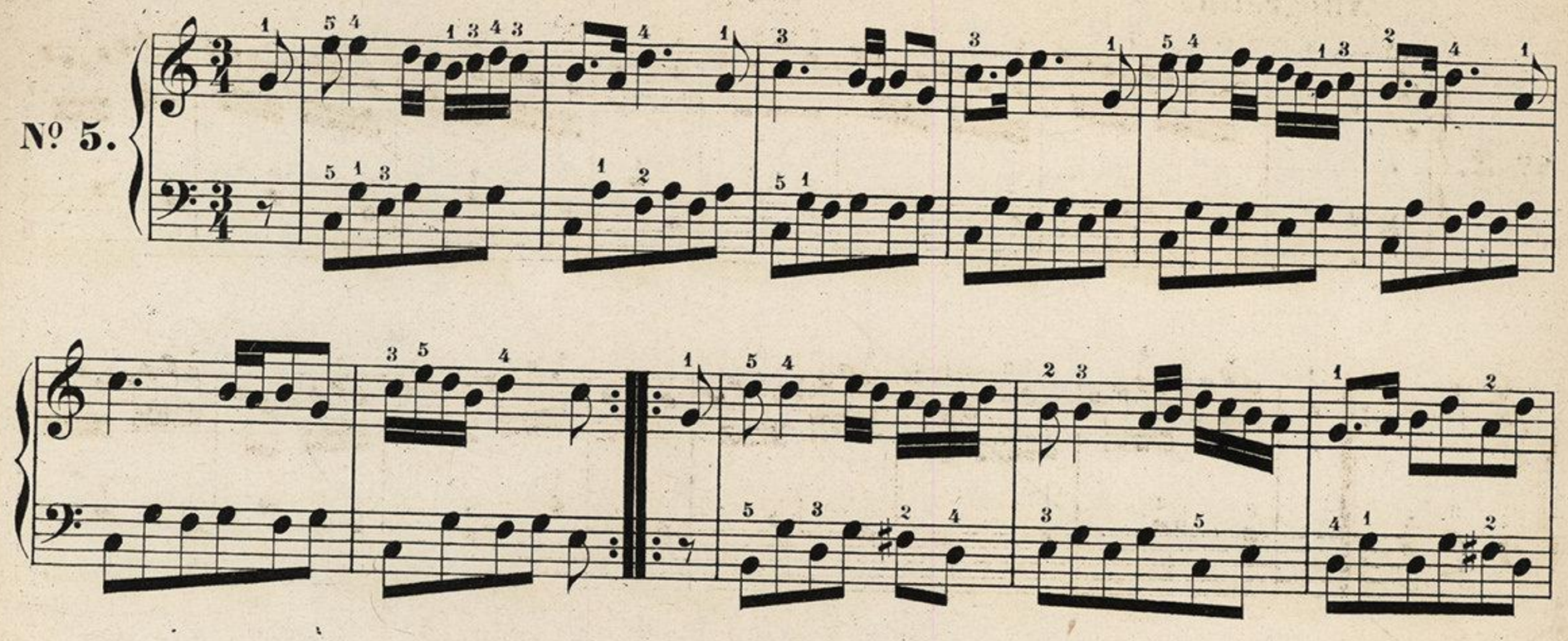
Nº 4.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

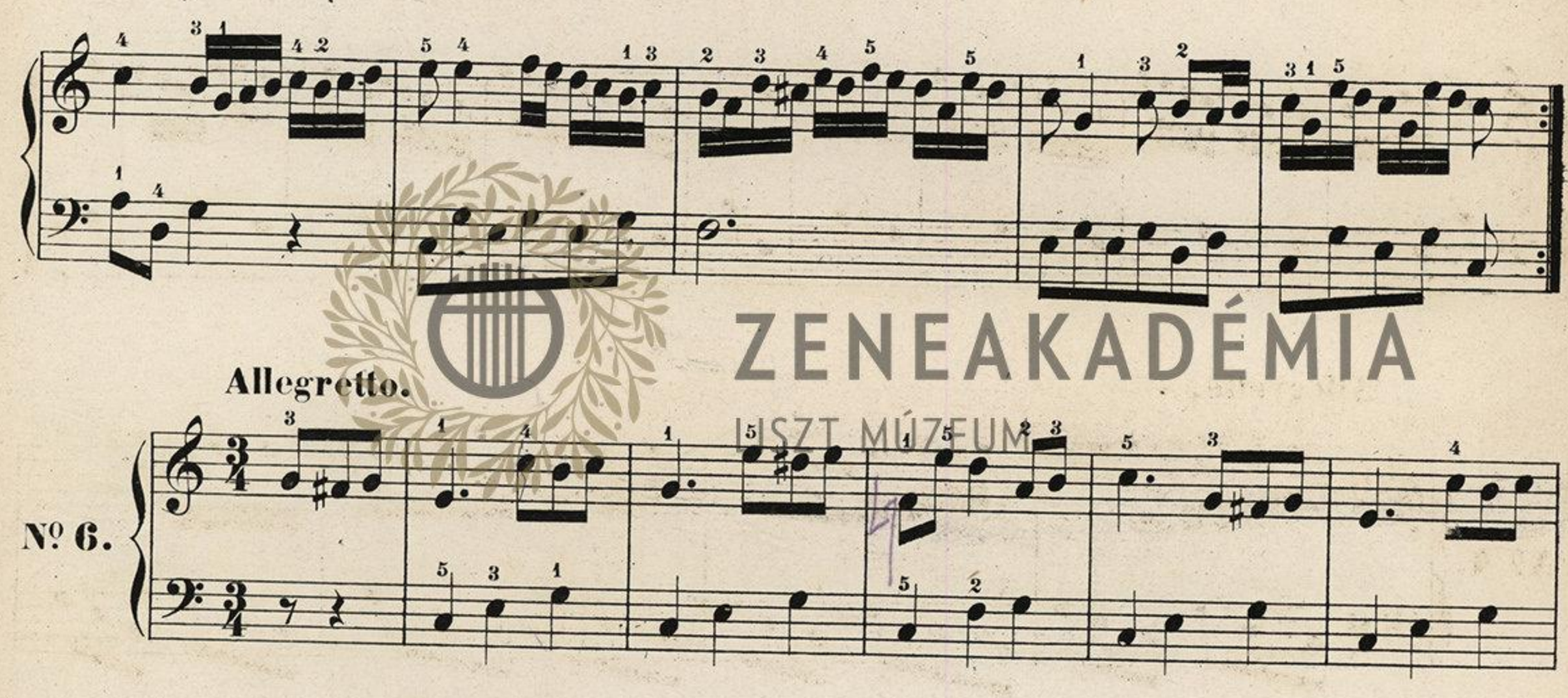
Alla Polacca.

№ 5.

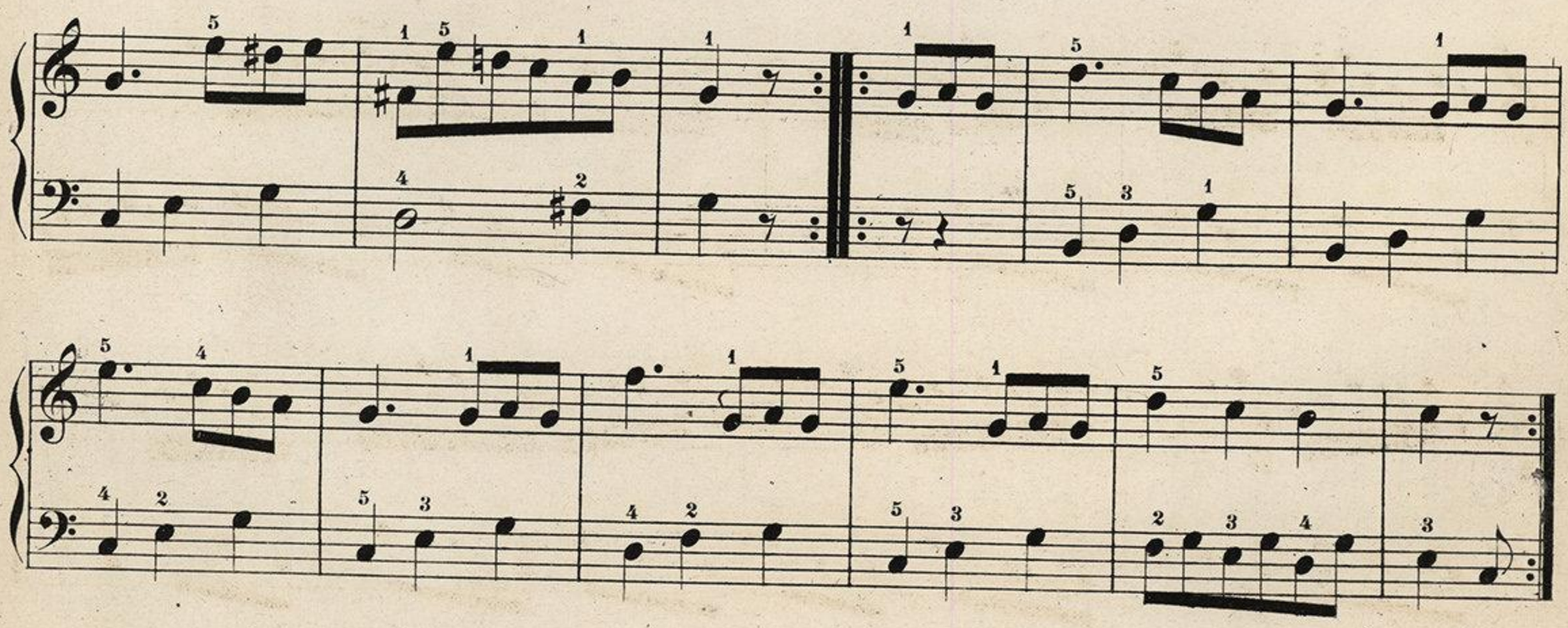


Allegretto.

№ 6.

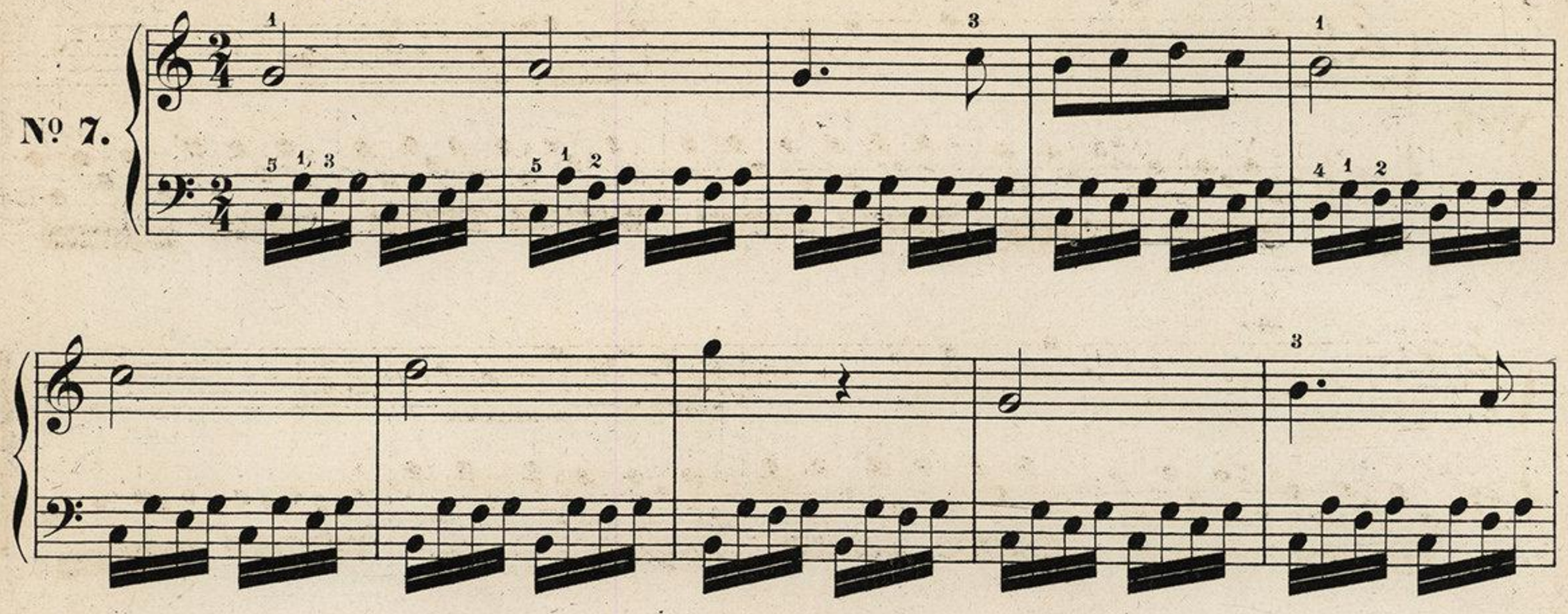


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



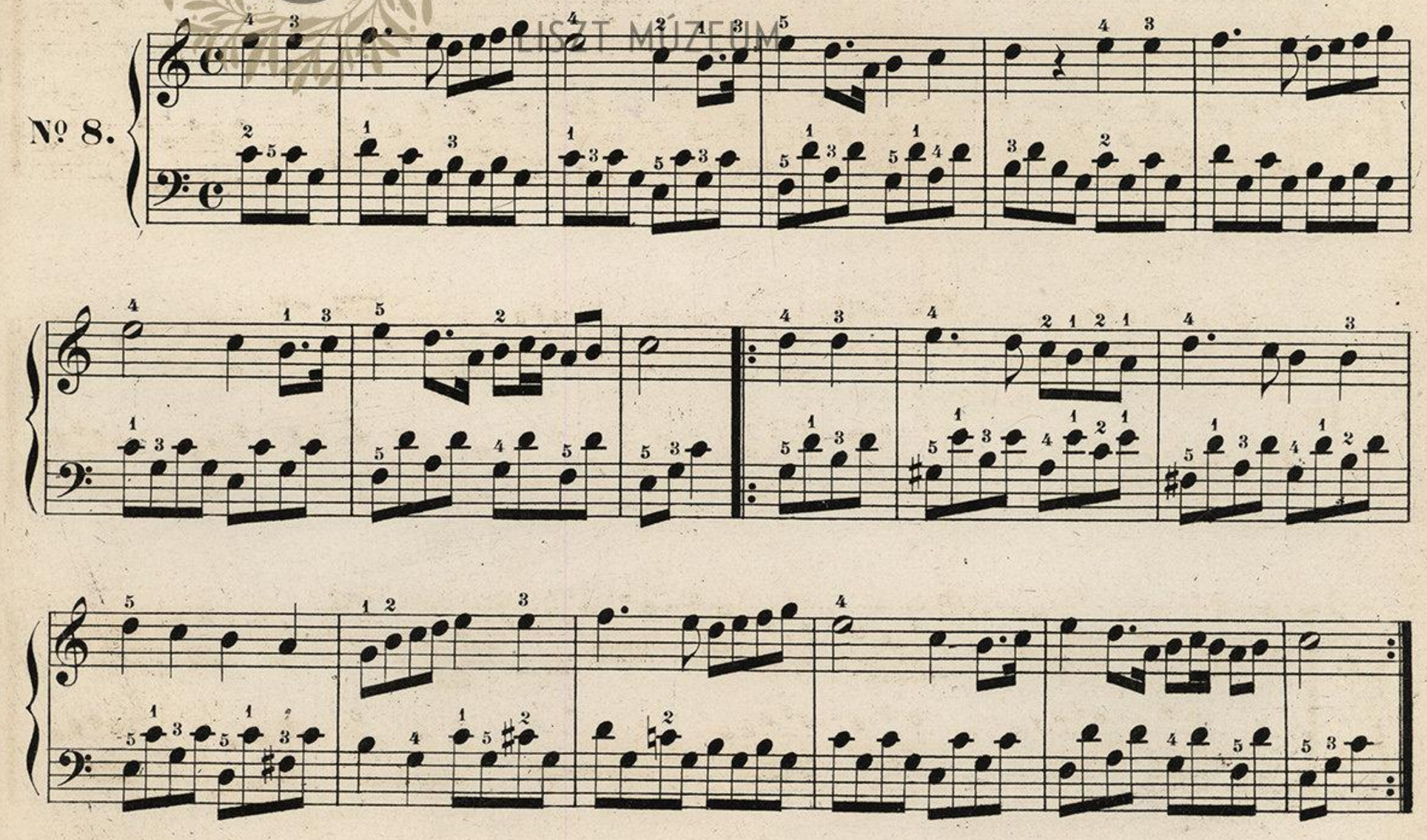
Andantino.

Nº 7.



Cantabile.

Nº 8.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

Andante.

№ 9

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

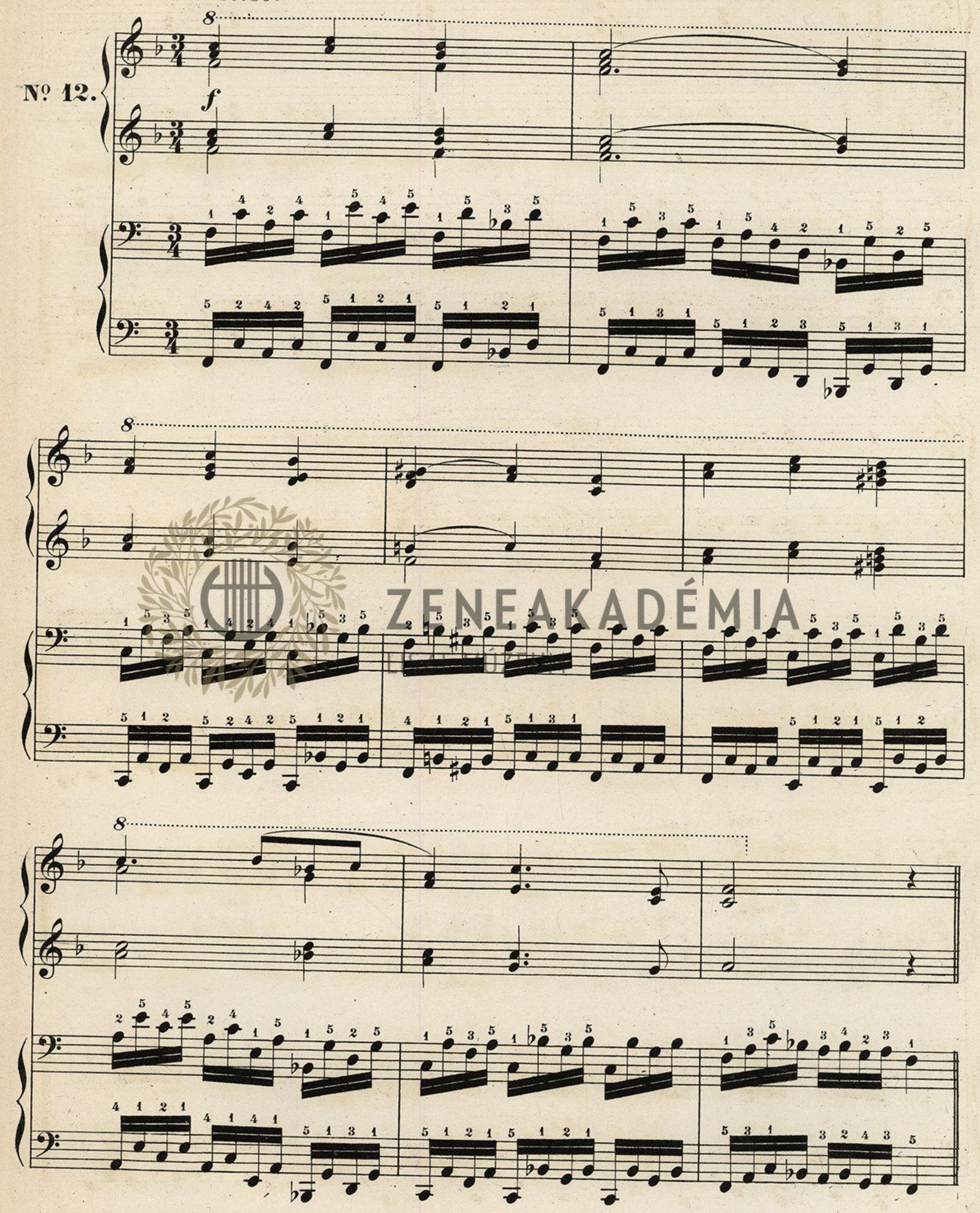
№ 10.

§ 32.

Drei weitere vierhändige Stücke, neben § 34 zu studiren.

Maestoso.

Nº 12.



ZENEAKADÉMIA

8

f

8

8

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andantino.

Nº 13.

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato.

№ 14.

f

8

8

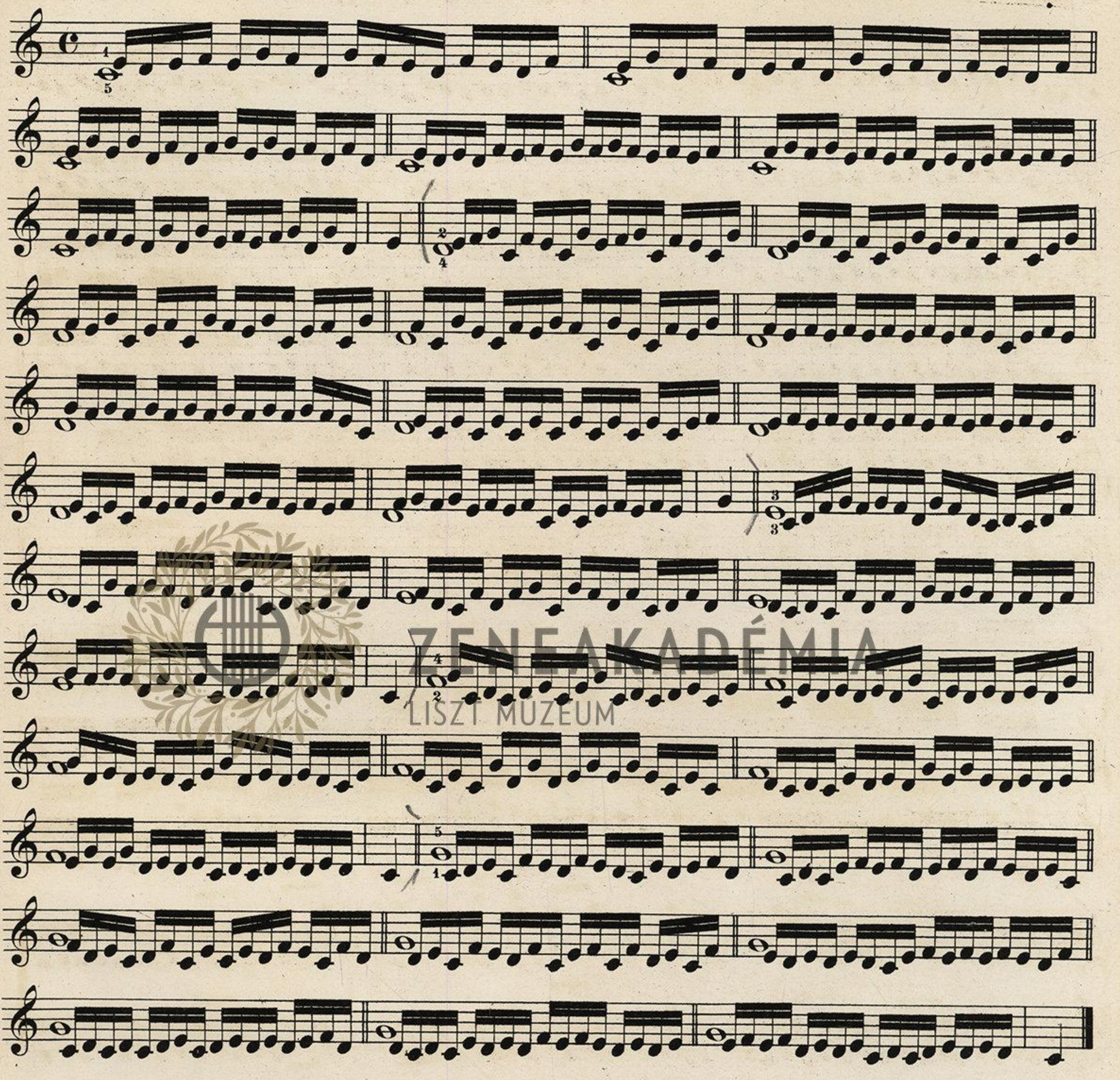
8

8va basso

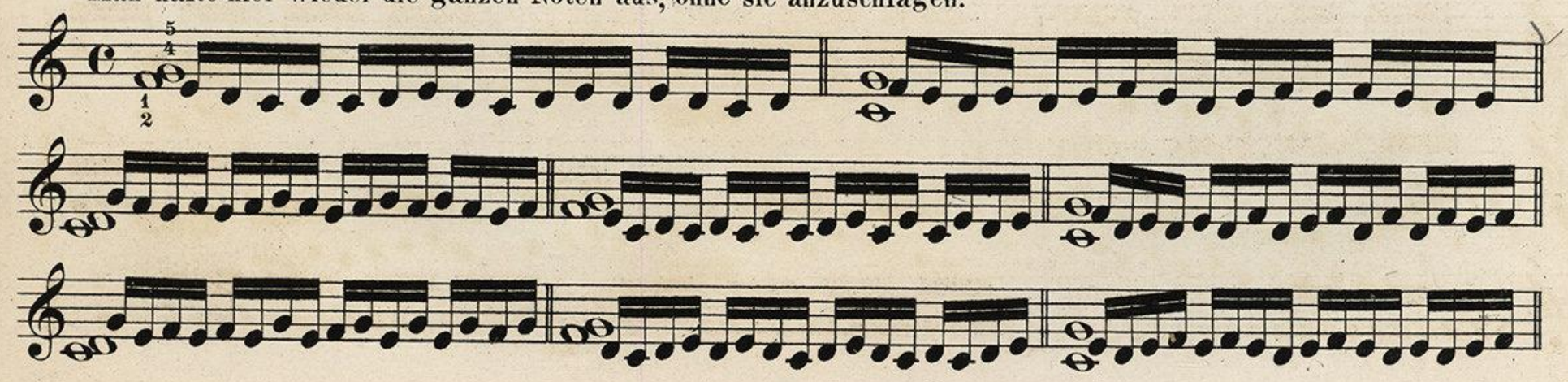
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

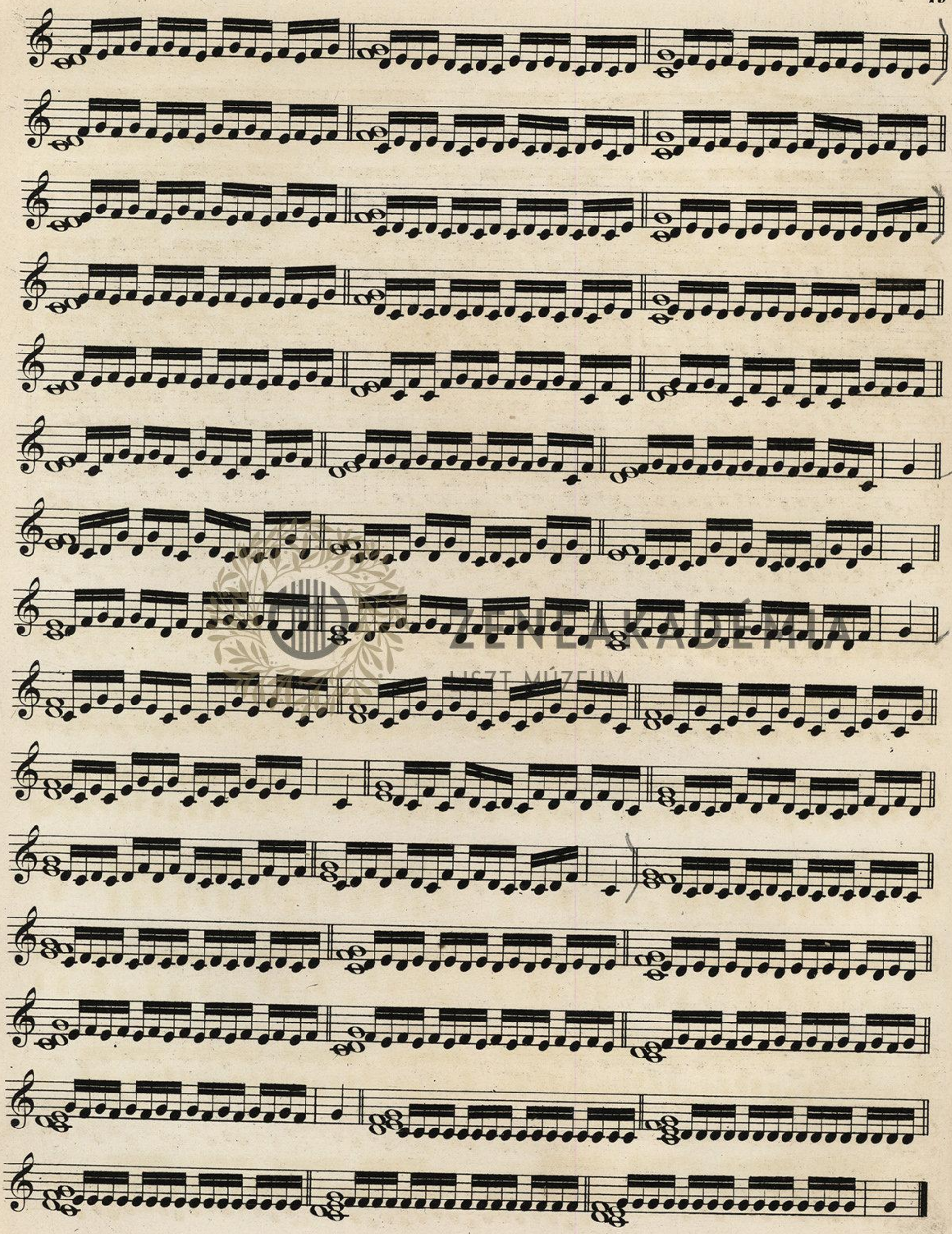
§ 33.

Alle folgenden technischen Studien in diesem Paragraphen sind neben dem folgenden einzuüben. Bei denselben werden die ganzen Noten nur niedergedrückt, aber nicht angeschlagen, und in ihrem ganzen Werth ausgehalten; die Sechzehntel sind unbeschadet des *Legato* streng aufzuheben.



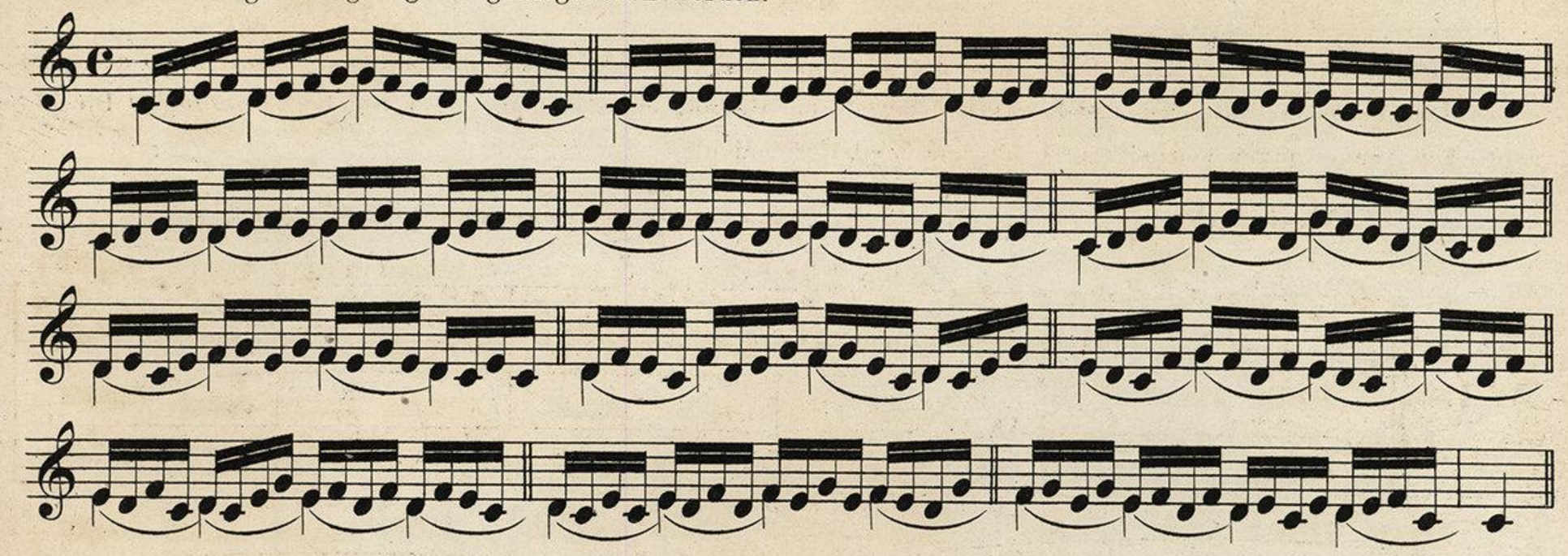
Man halte hier wieder die ganzen Noten aus, ohne sie anzuschlagen.



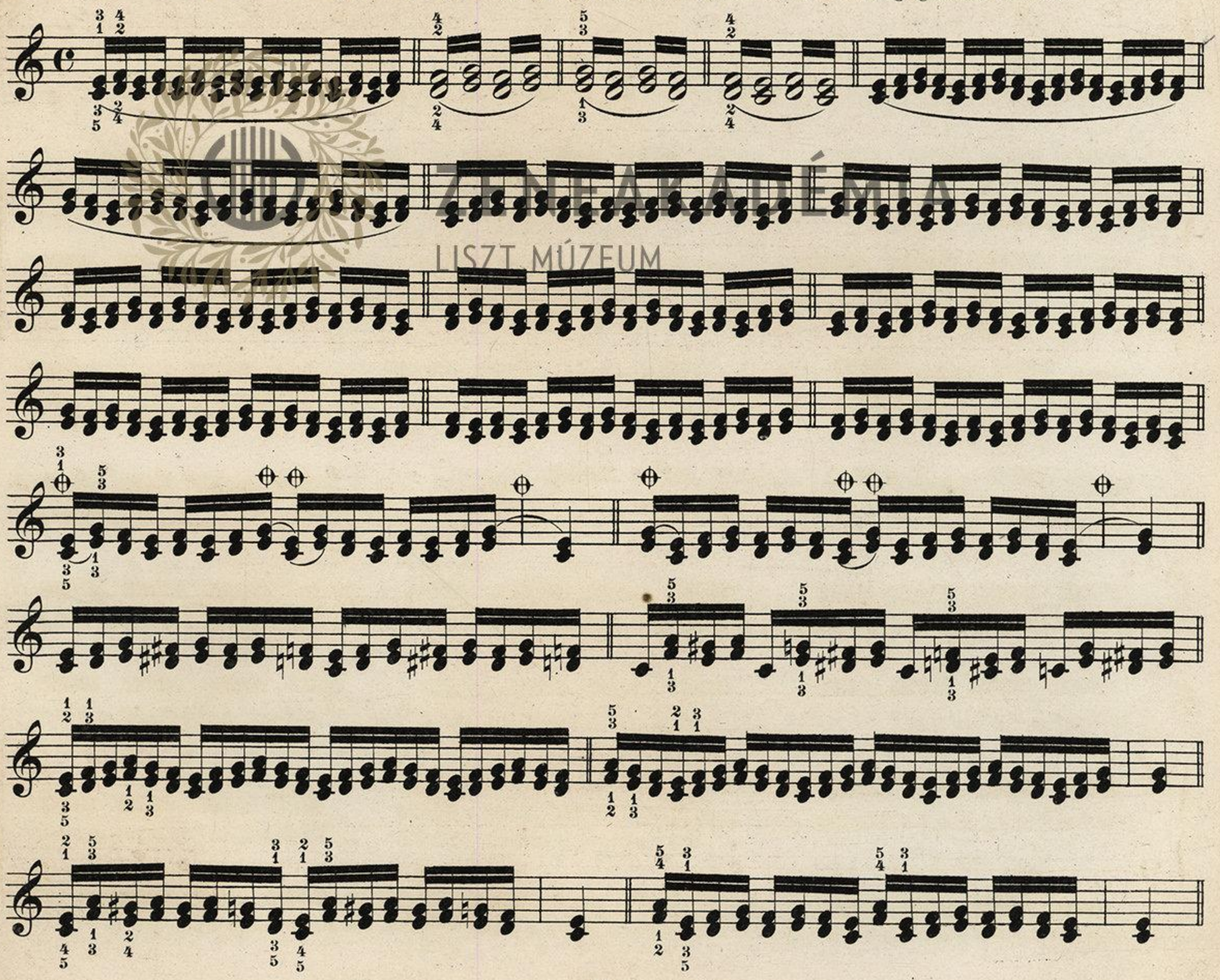


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Viertelnoten sind anzuschlagen und streng aneinander zu binden; hierbei ist wie vorhin darauf zu sehen, dass die betreffenden übrigen Finger gehörig aufgehoben werden.



Bei den Doppelgriffen ist hauptsächlich darauf zu sehen, dass nebst strengem *Legato* der Doppelton wie ein Ton anzuschlagen ist, d. h. die beiden Finger müssen zu gleicher Zeit auf die beiden Tasten niederfallen. Bei den mit ⊕ bezeichneten ist eine eigentliche Bindung nur in einer Stimme möglich, weil der dritte Finger stets wieder aufgehoben werden muss, um die vorhergehende Note nochmals anzuschlagen. Um jedoch die möglichste Bindung zu bewirken, lasse man den dritten Finger auf der Mittelnote möglichst lange liegen, während die andere Stimme streng gebunden wird.



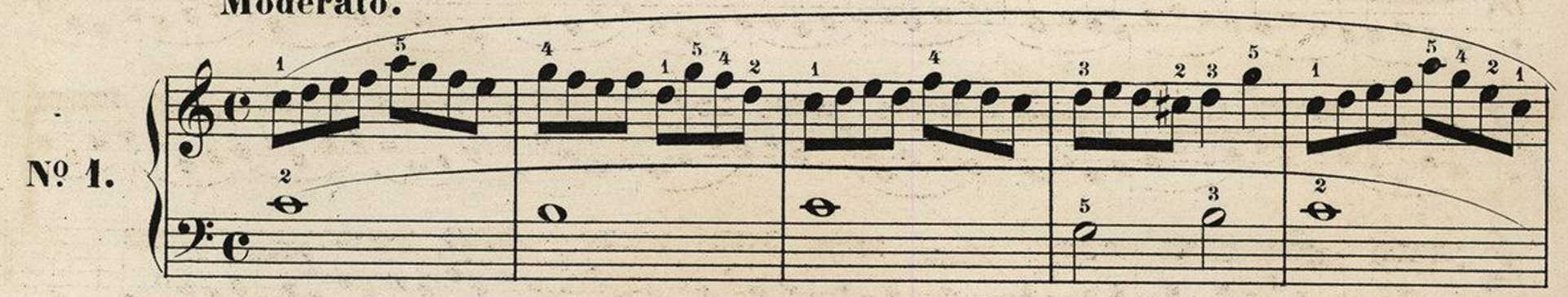
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

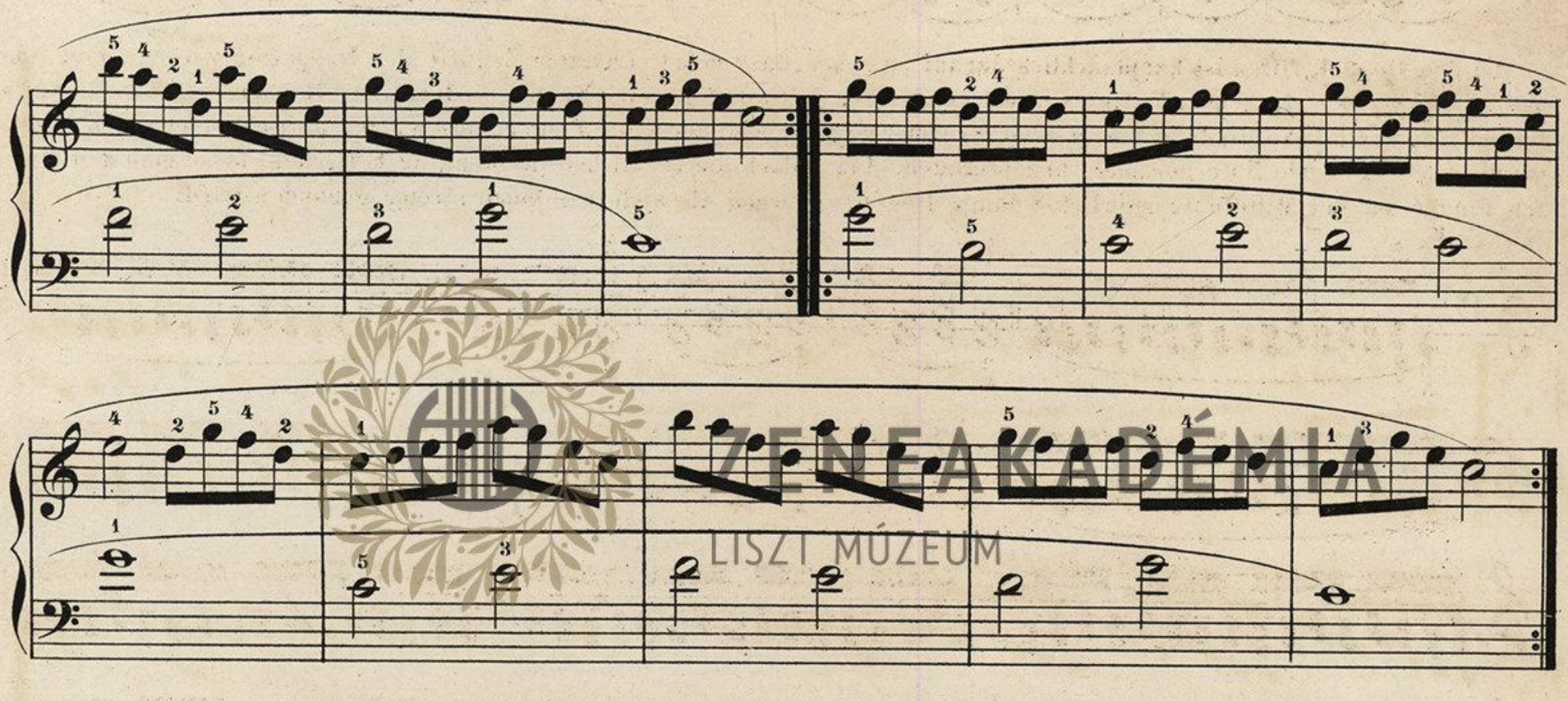
§ 34.

Folgende Stücke sind mit möglichster Ruhe der Hand und des Armes durchweg *mezzo forte, legatissimo* und in gemässigtem Tempo auszuführen, und bezwecken bereits die Bildung eines gesangreichen Spieles *(Cantabile.)* Die eigentlichen Nüancirungen beginnen erst mit dem Tonleiterstudien.

Moderato.

№ 1.

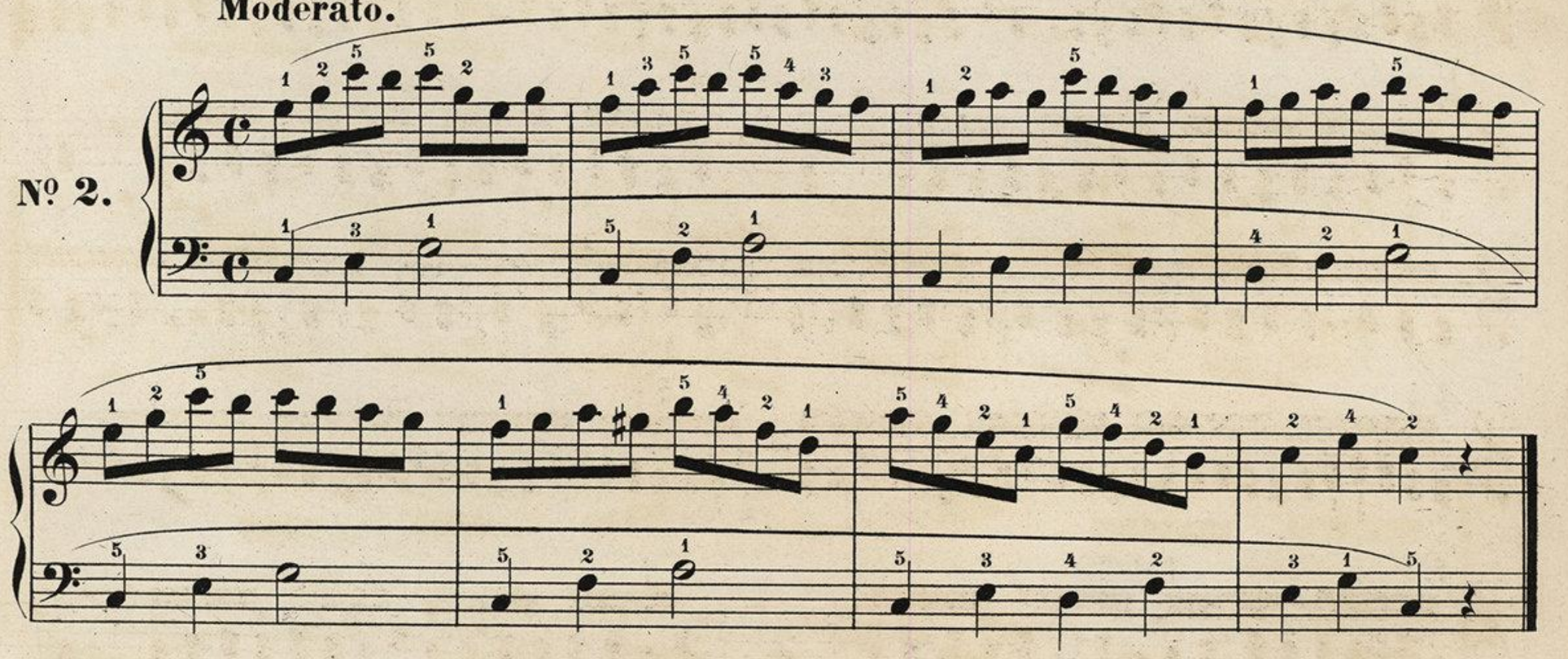




ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

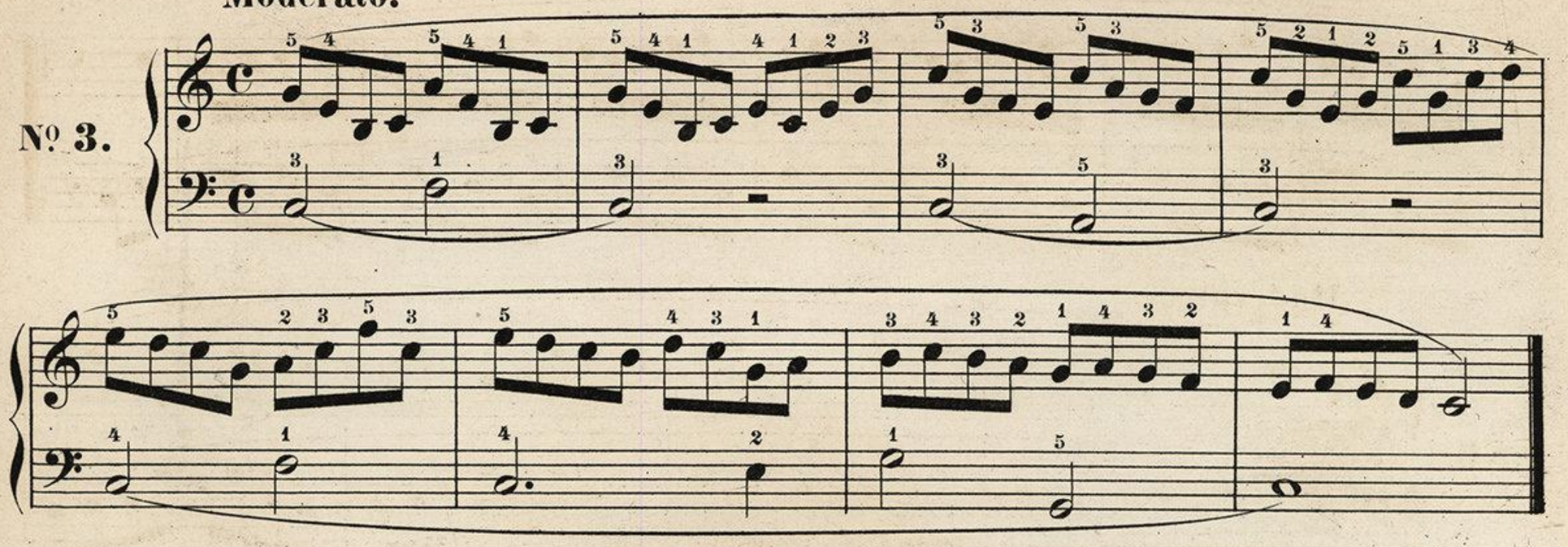
Moderato.

№ 2.



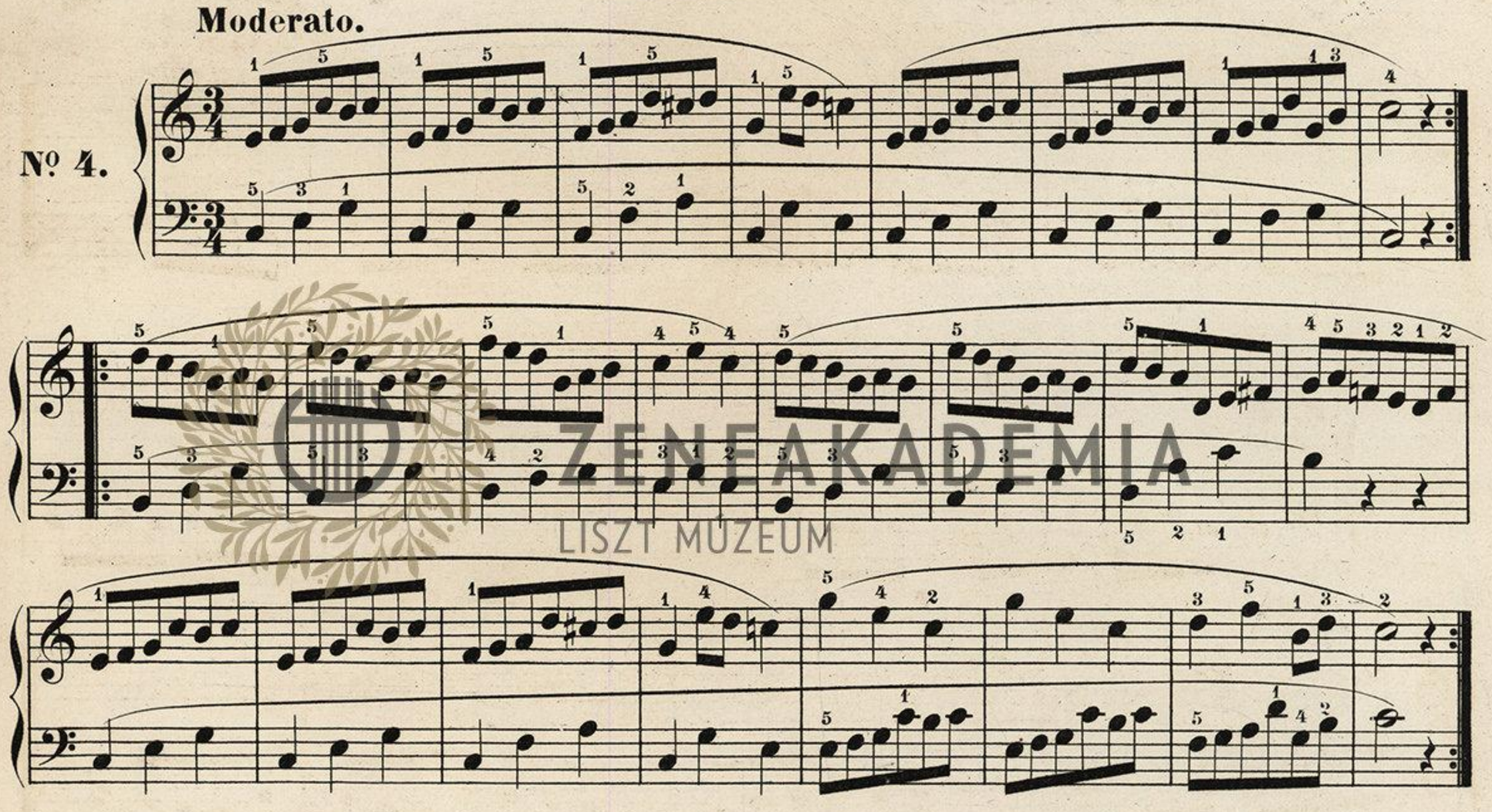
Moderato.

№ 3.



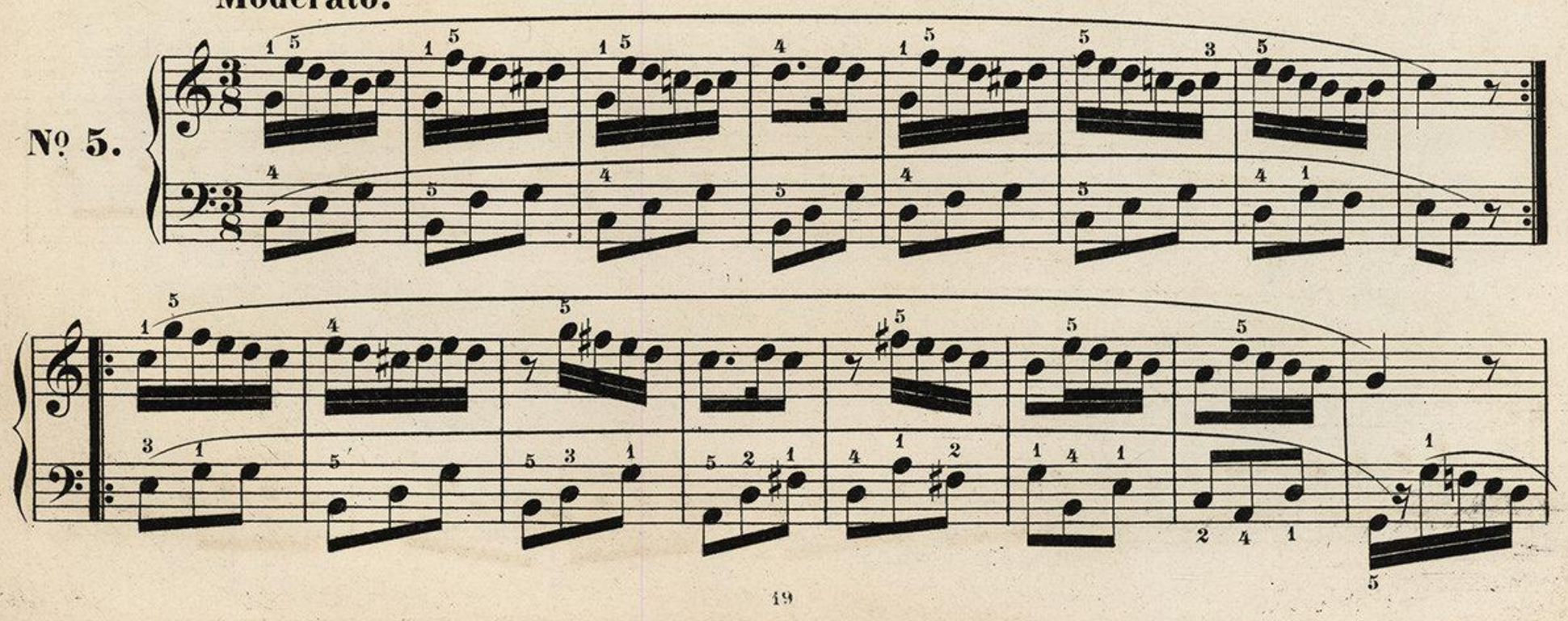
Moderato.

№ 4.

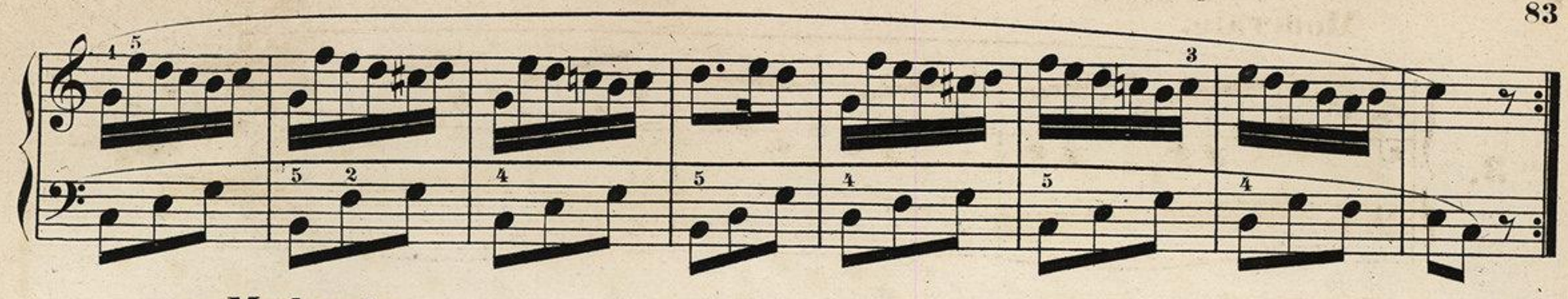


Moderato.

№ 5.

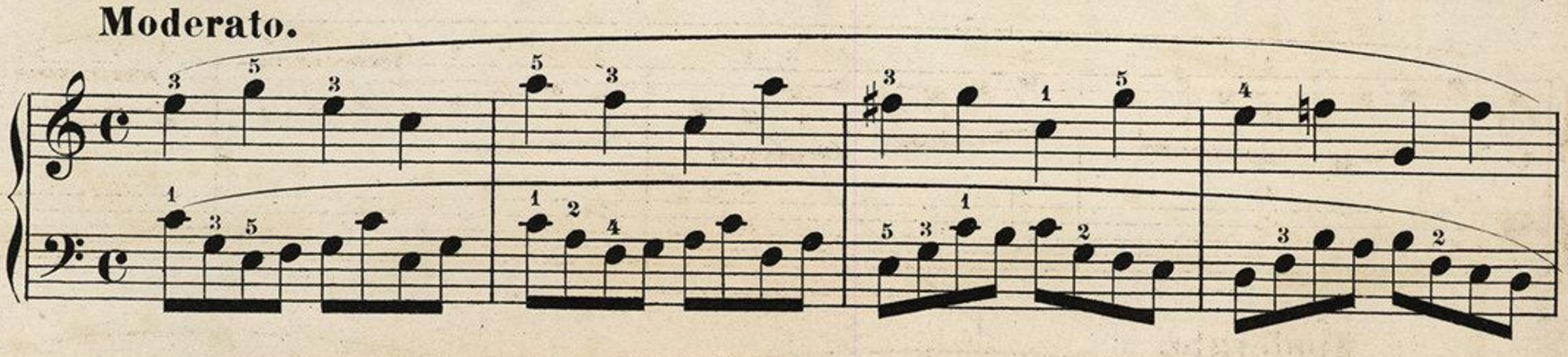


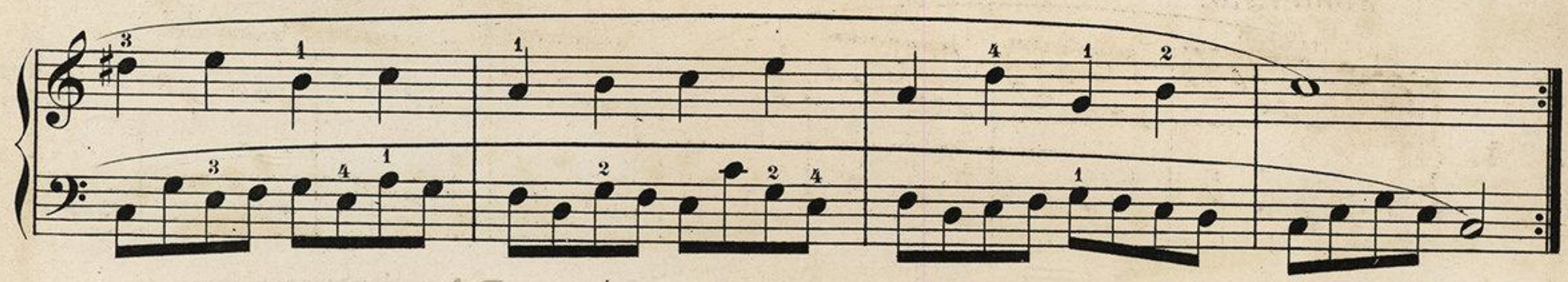
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Moderato.

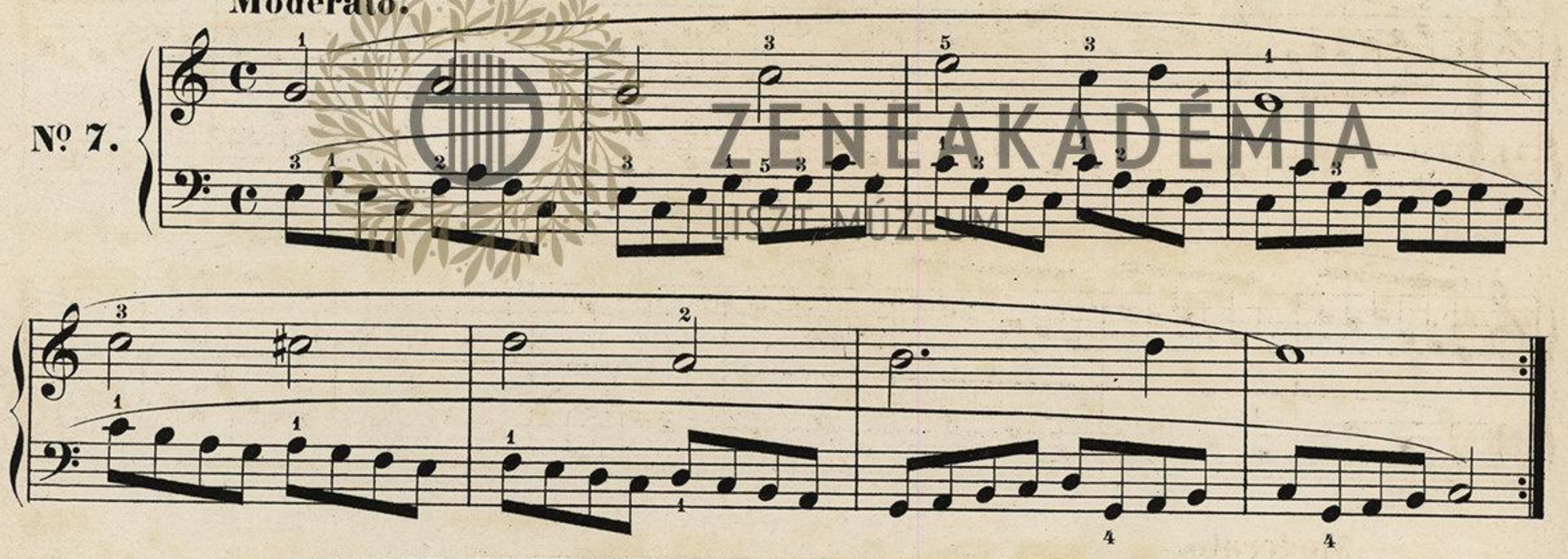
№ 6.

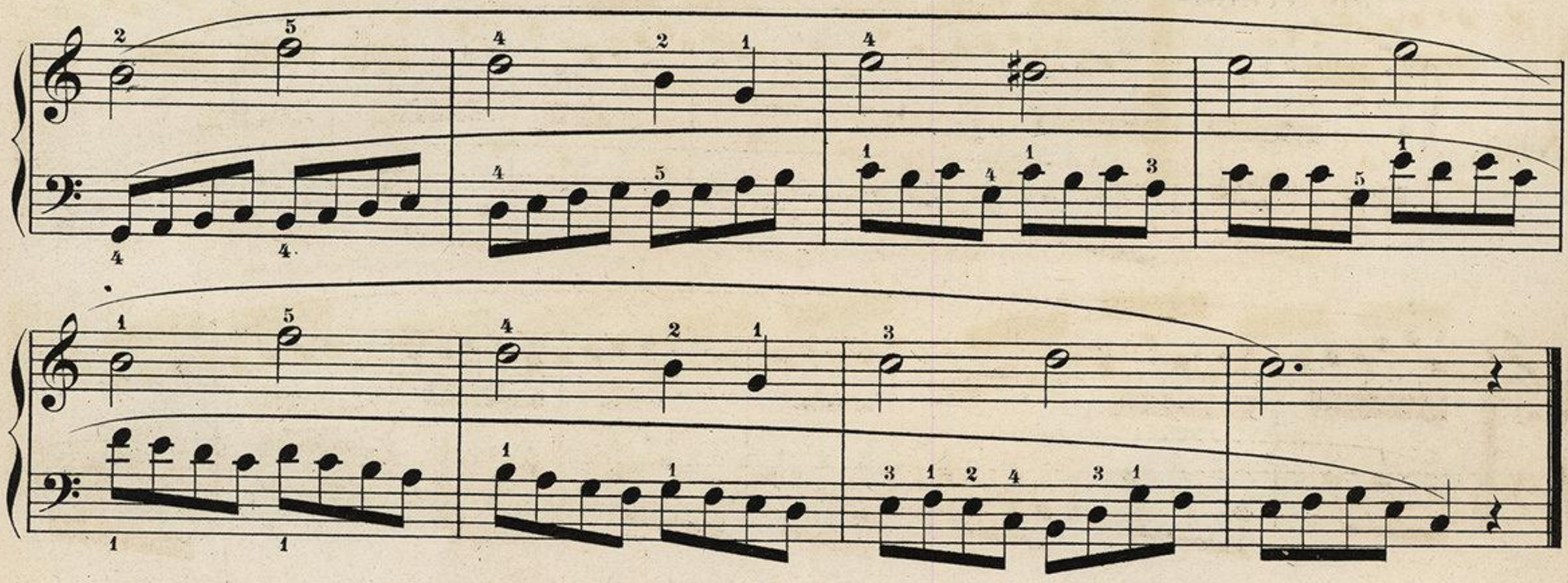




Moderato.

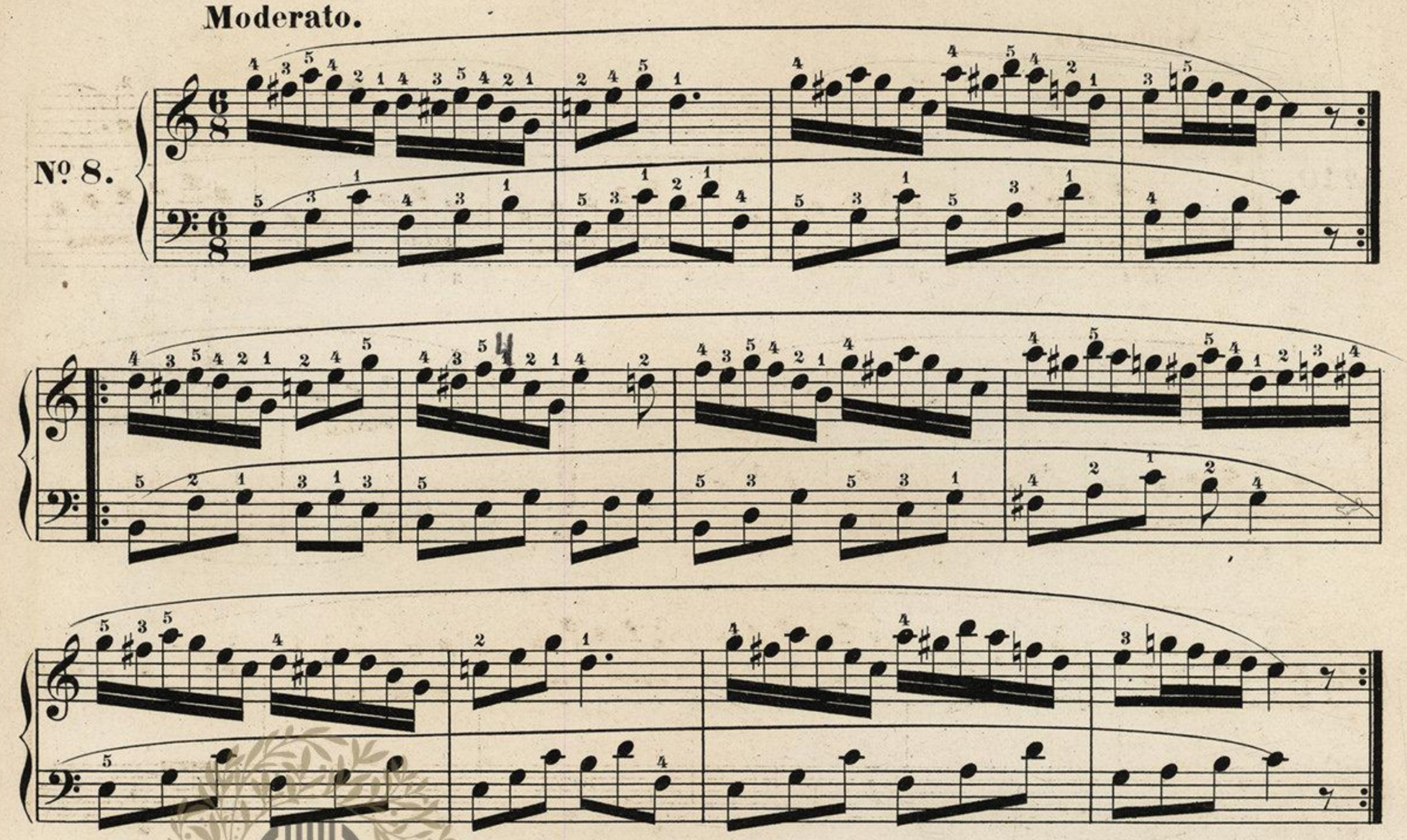
№ 7.





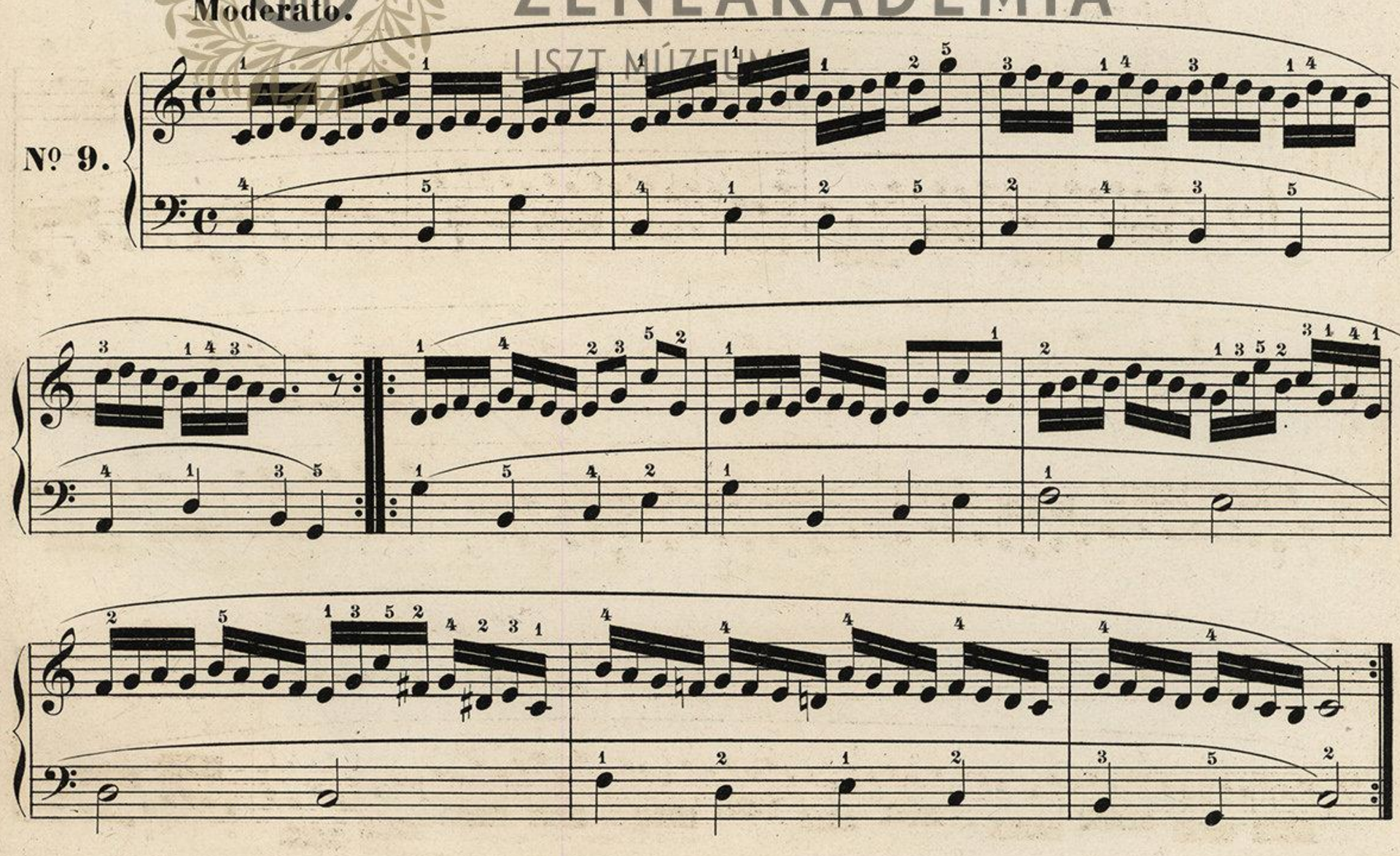
Moderato.

Nº 8.



Moderato.

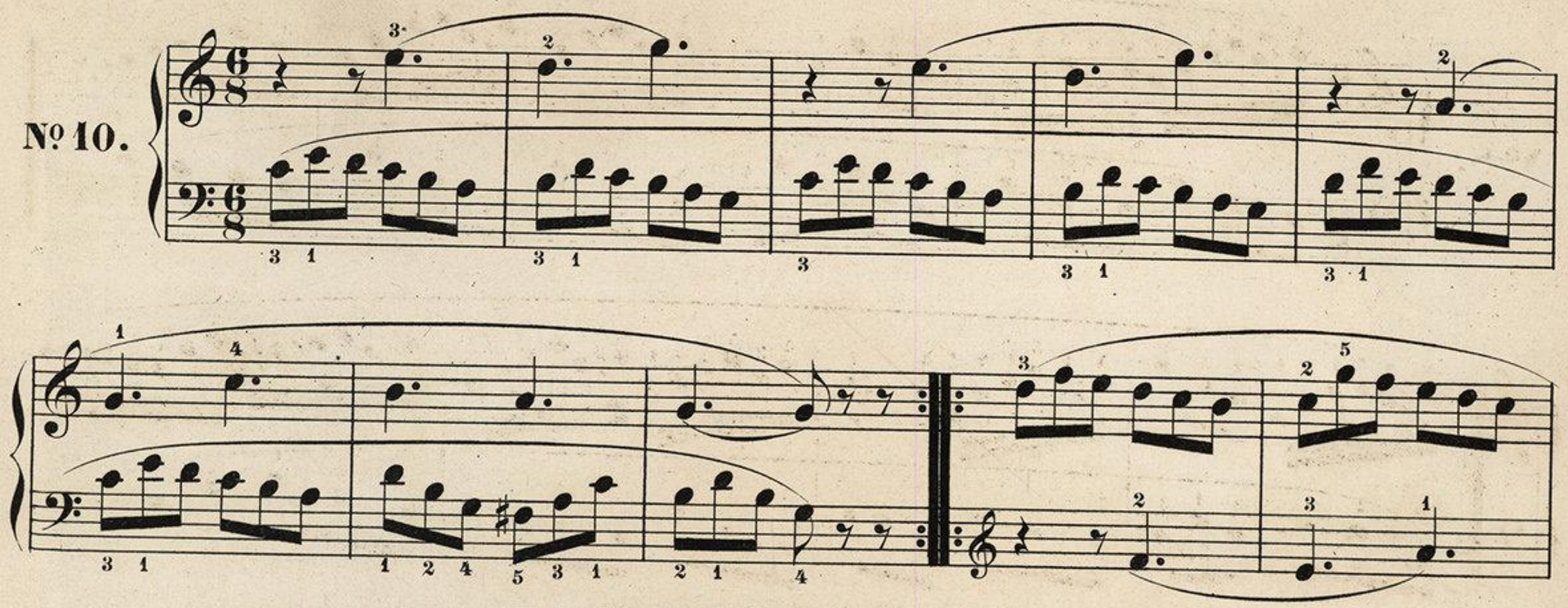
Nº 9.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

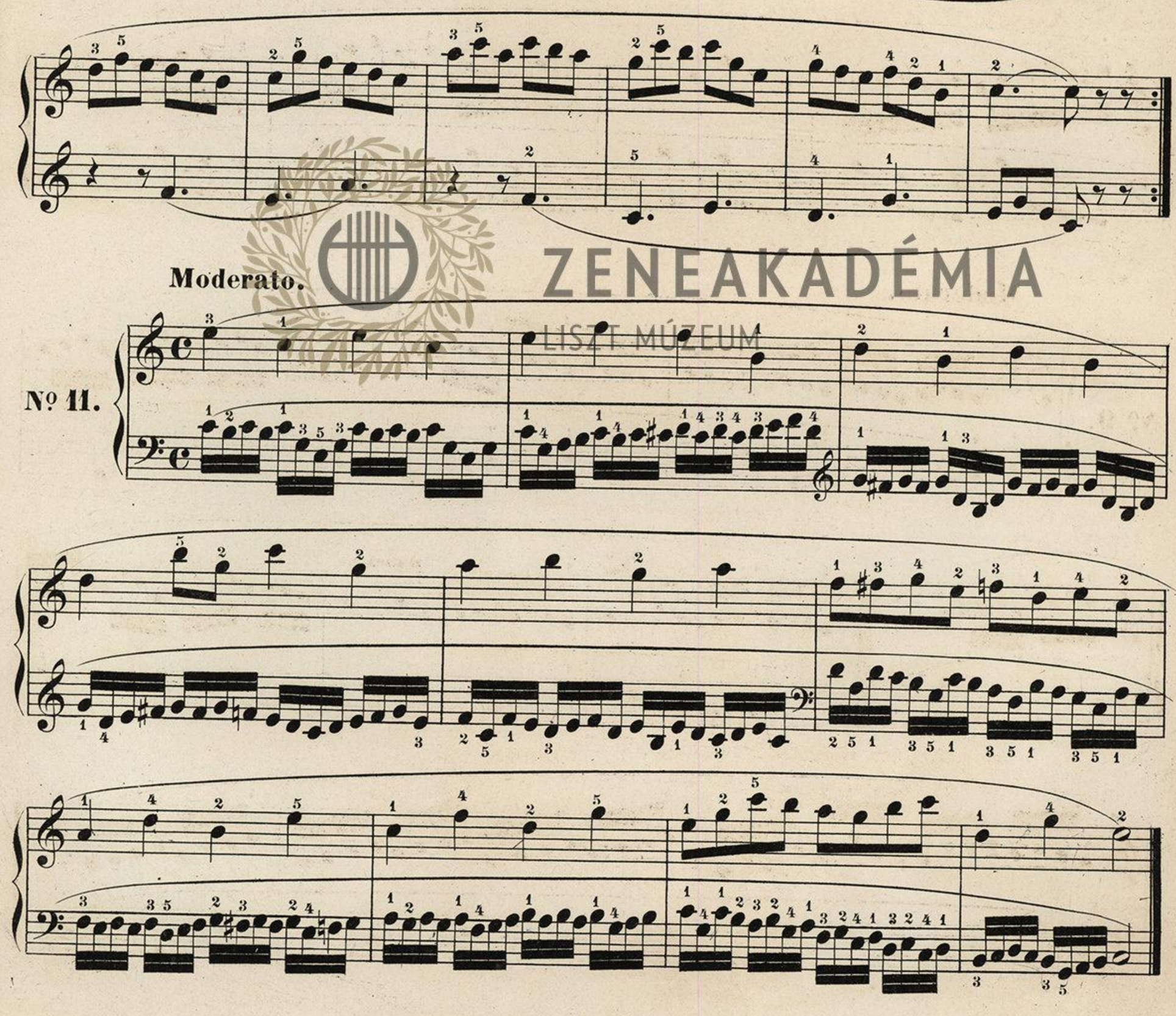
Moderato.

№ 10.



Moderato.

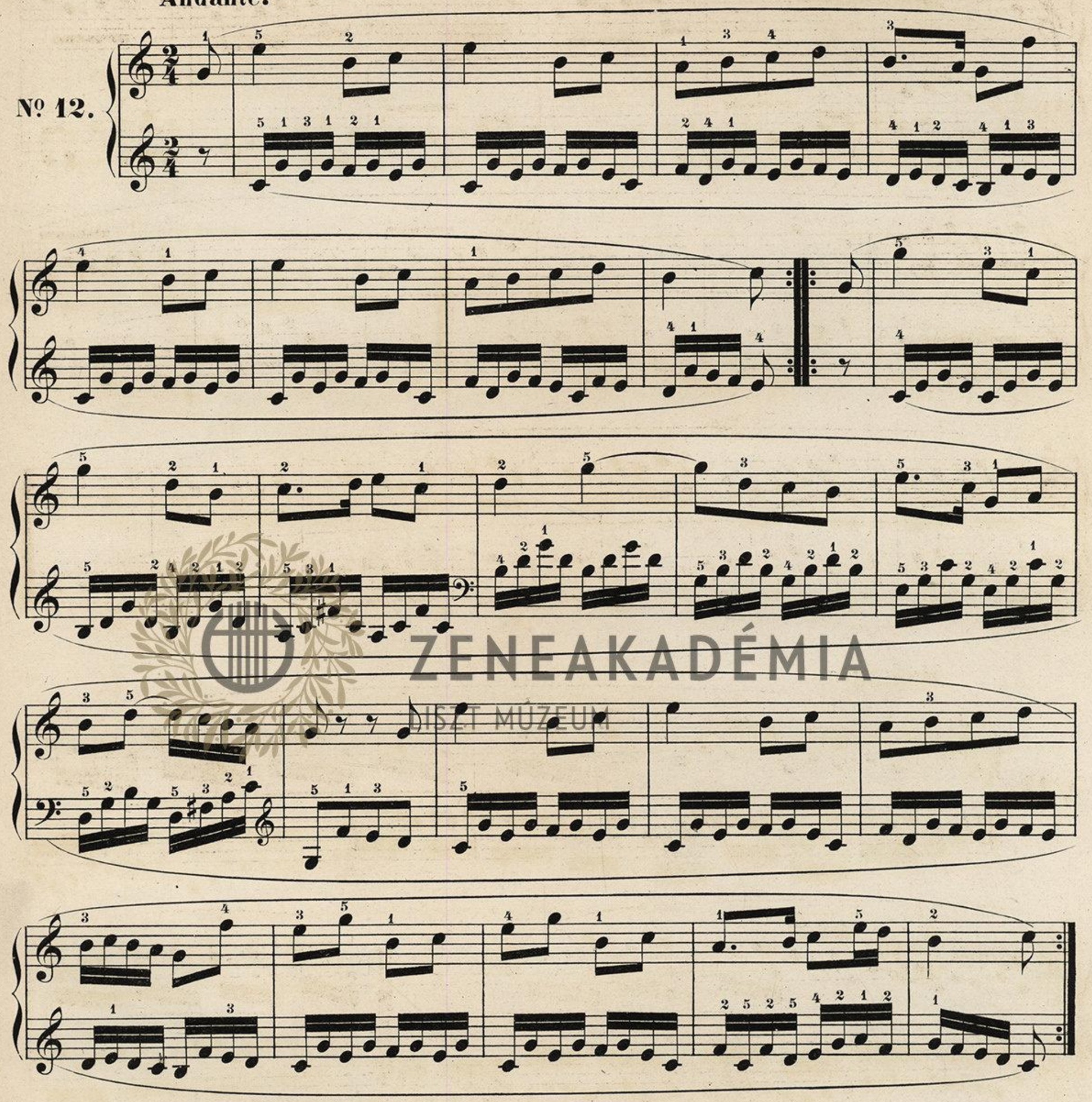
№ 11.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

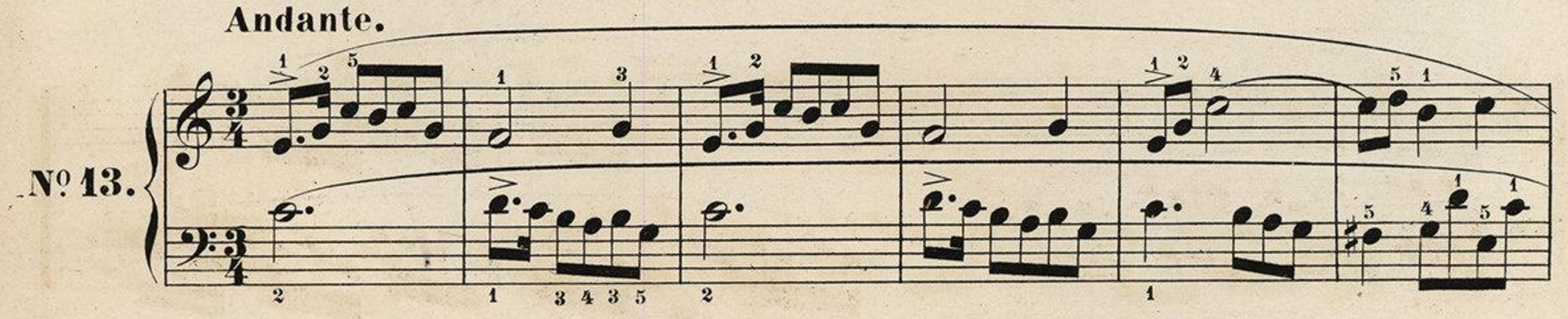
Andante.

Nº 12.



Andante.

Nº 13.



ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

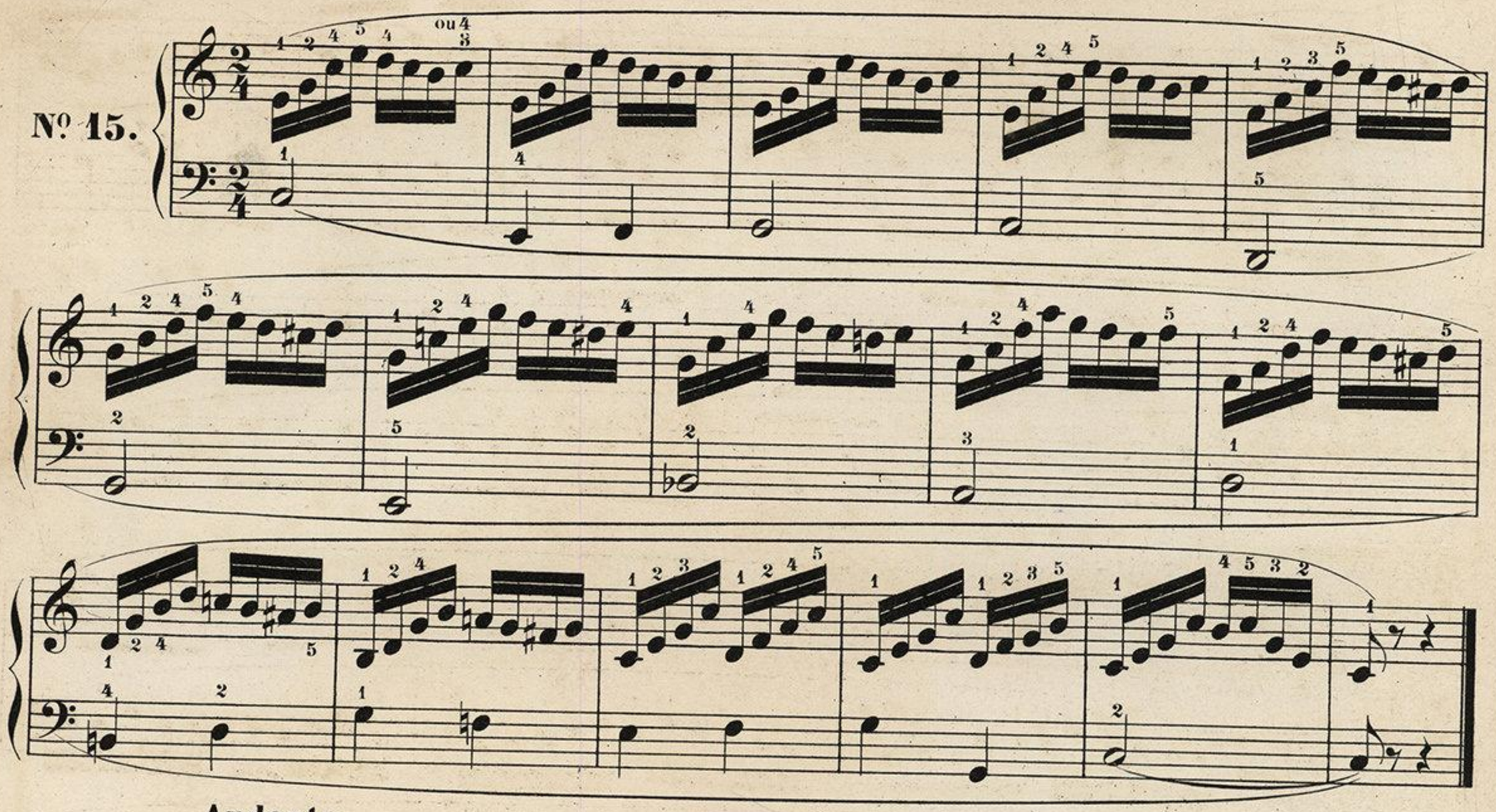
Moderato.

№ 14.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

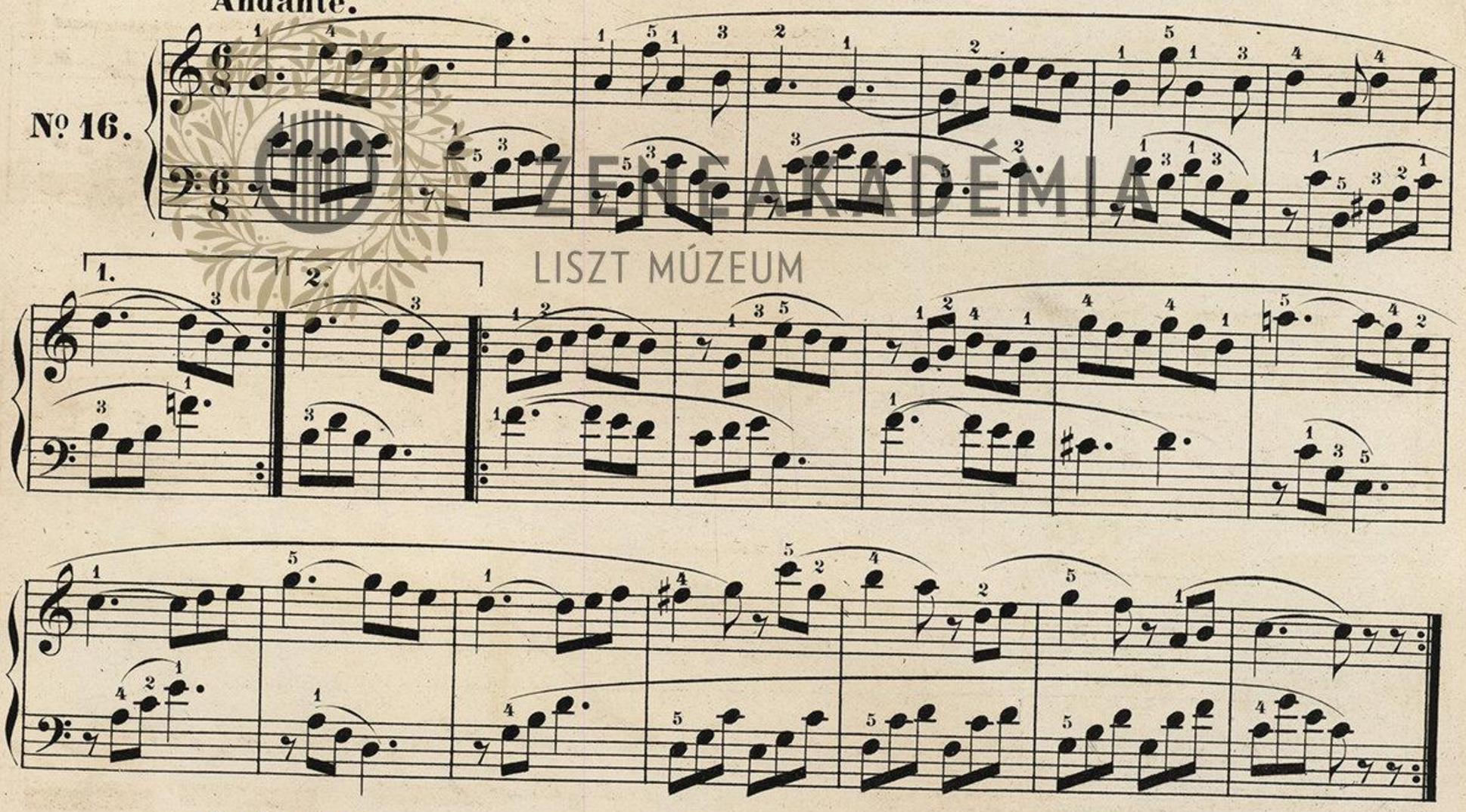
Moderato.

№ 15.



Andante.

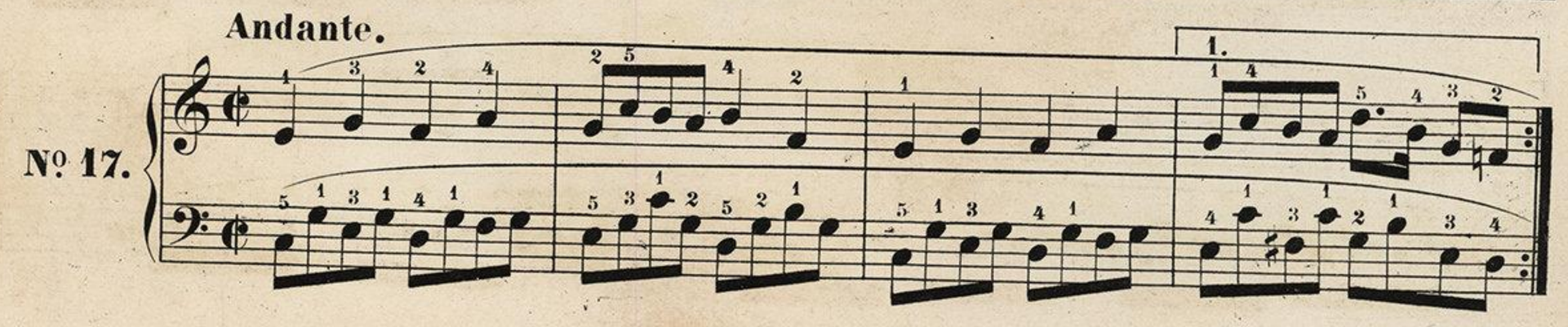
№ 16.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andante.

№ 17.



2.

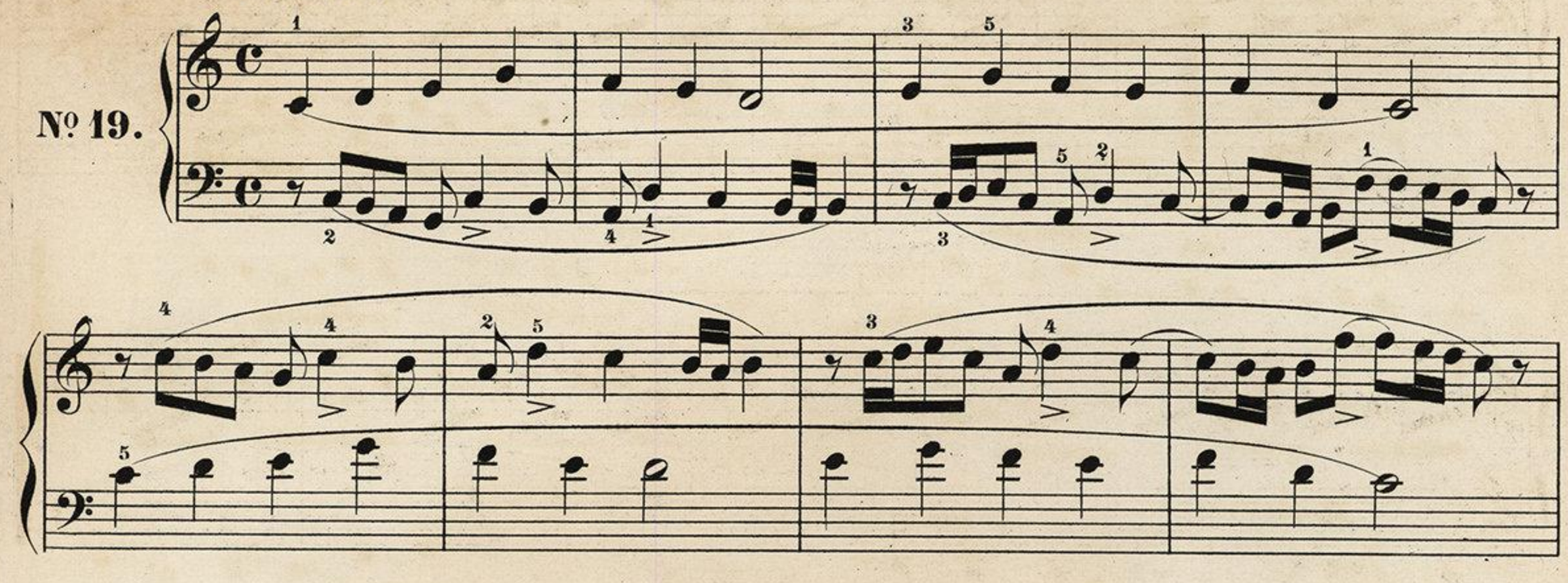
Moderato.

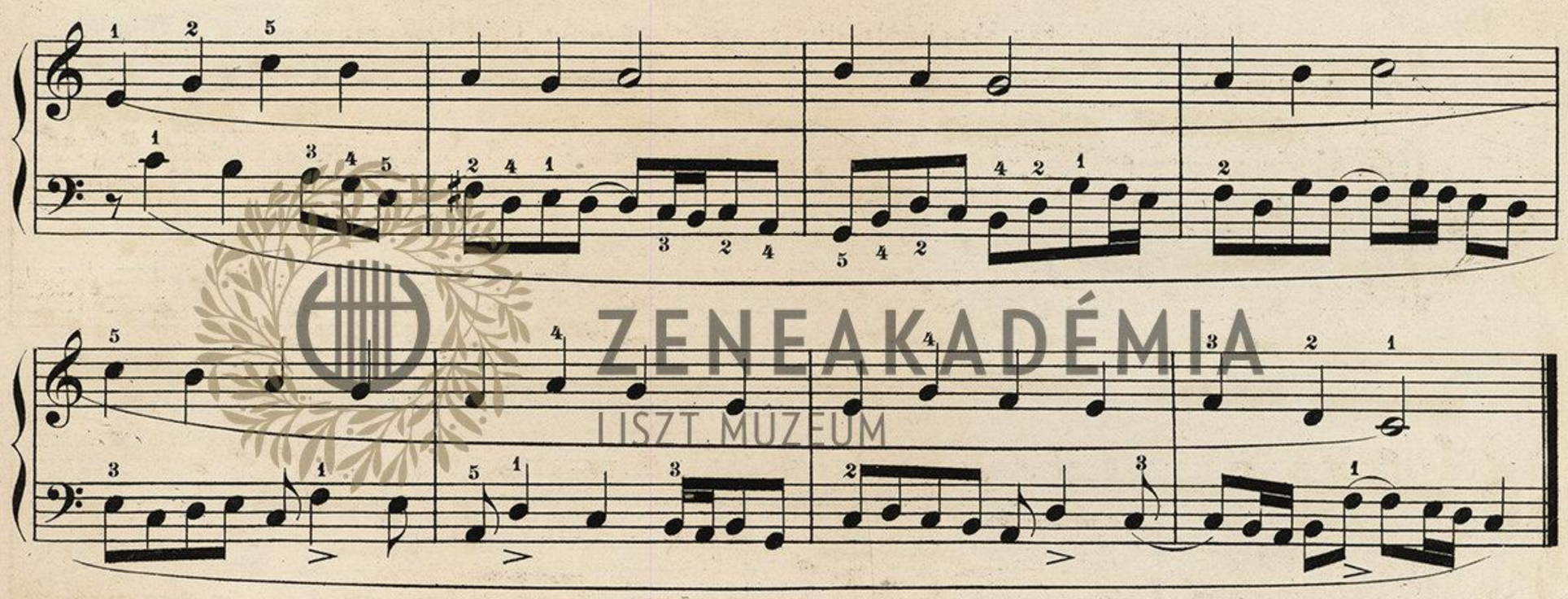
Nº 18.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andante.

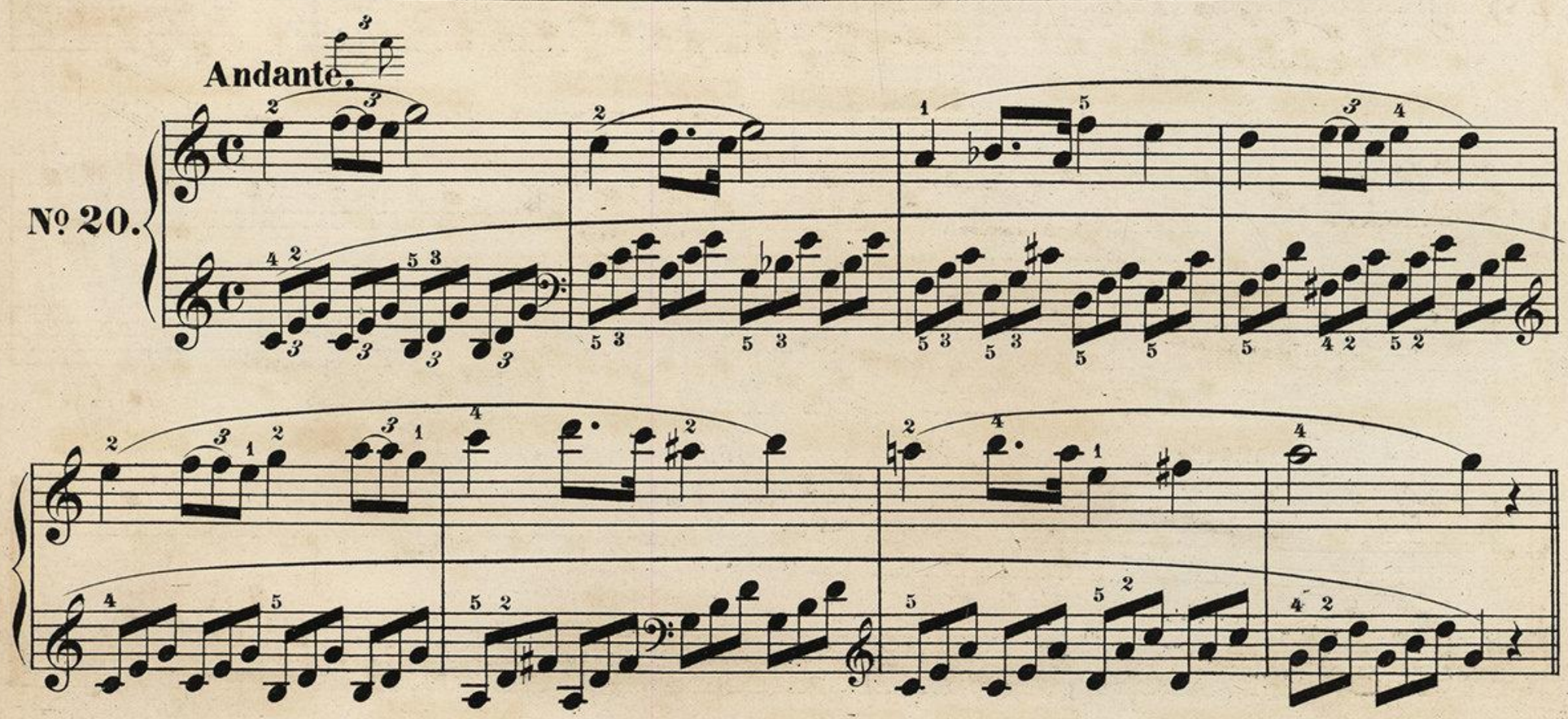
№ 19.





Andante.

№ 20.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Uebung um das Wechseln der Finger auf einer Taste zu erlernen.

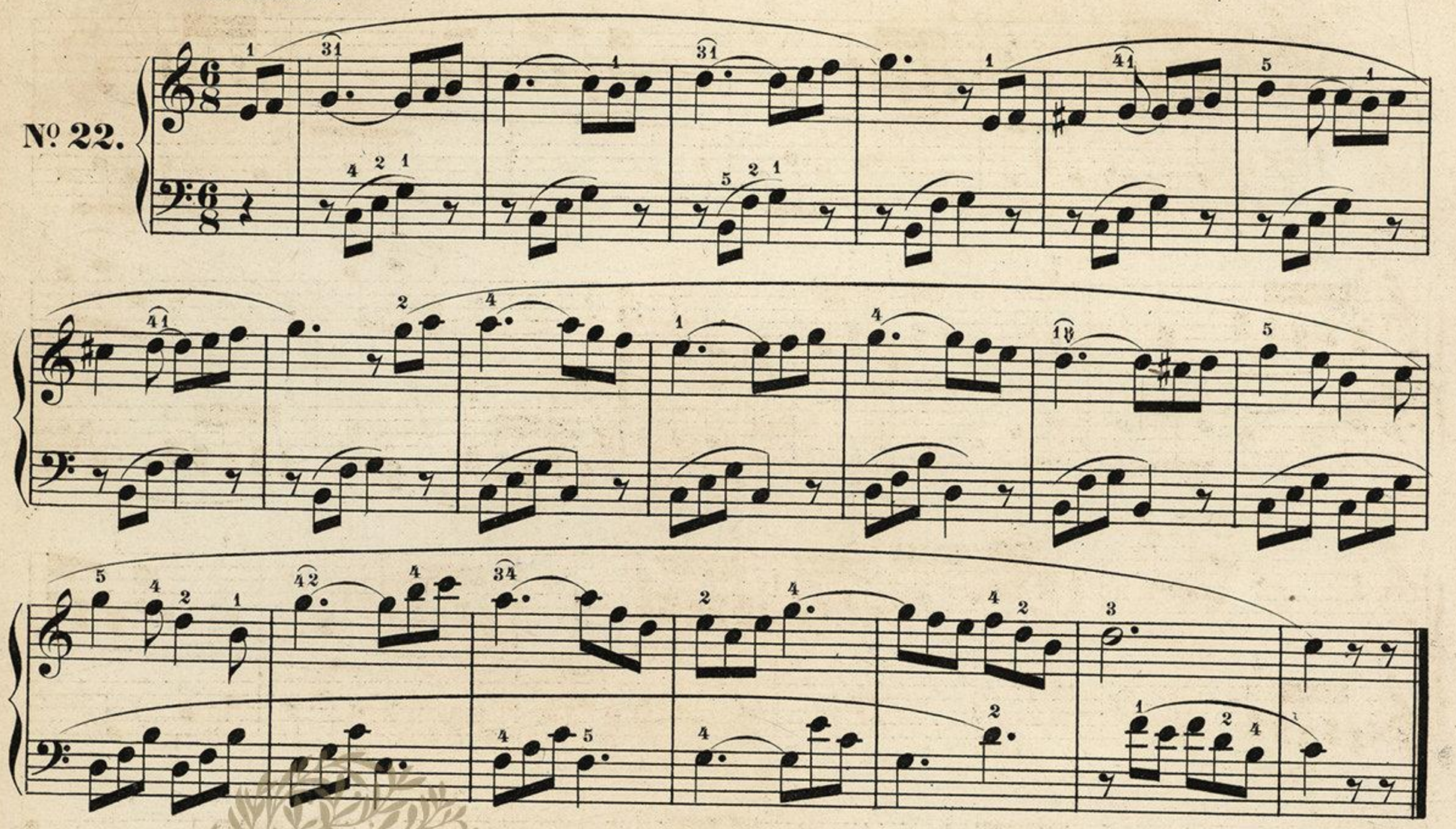
Andante.

№ 21.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andante.

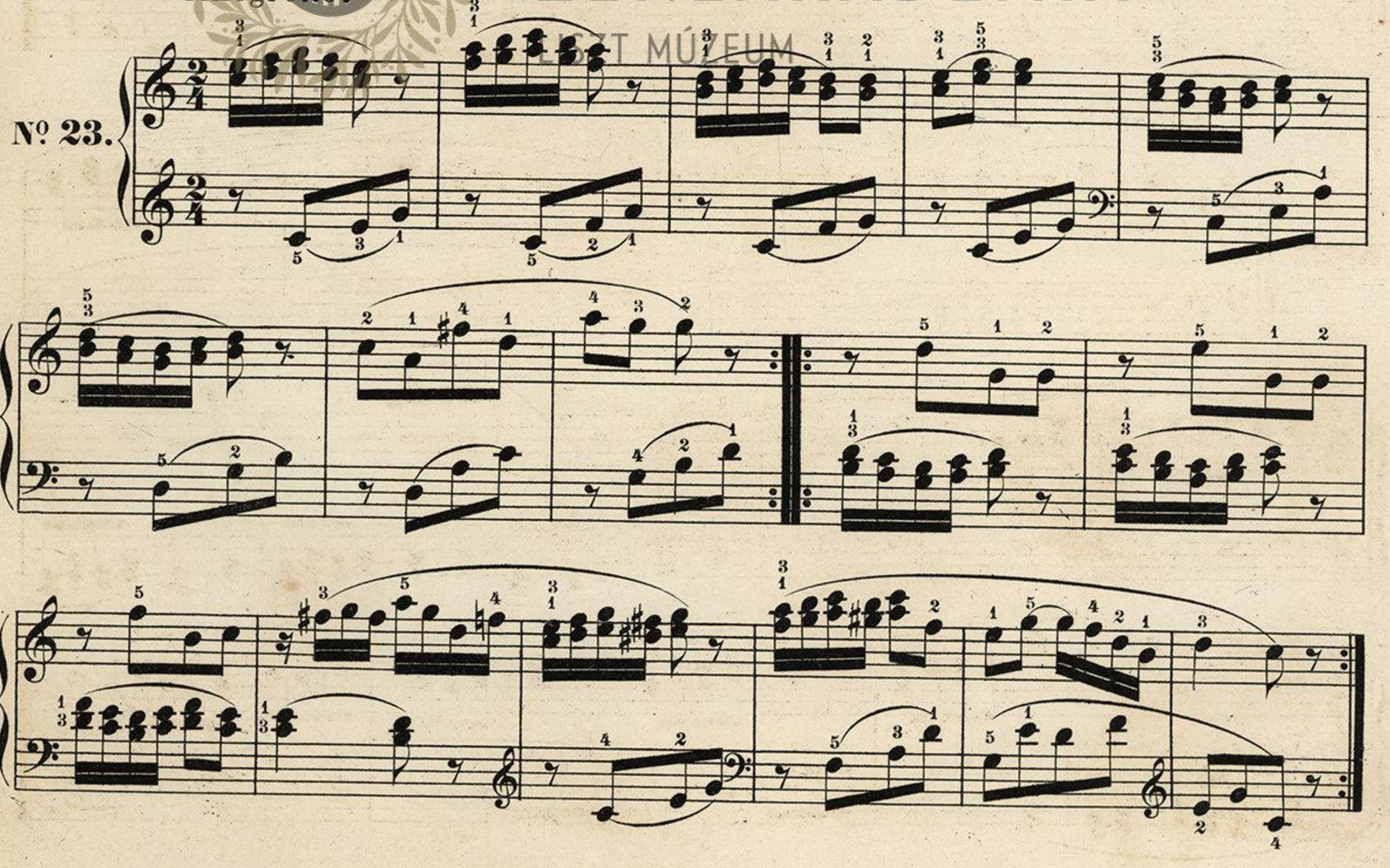
№ 22.



Folgenden Terzenstudien müssen die im § 33 befindlichen Terzenstudien vorangehen und gilt das dort Gesagte auch hier.

Allegretto.

№ 23.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato.

№ 24.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegretto.

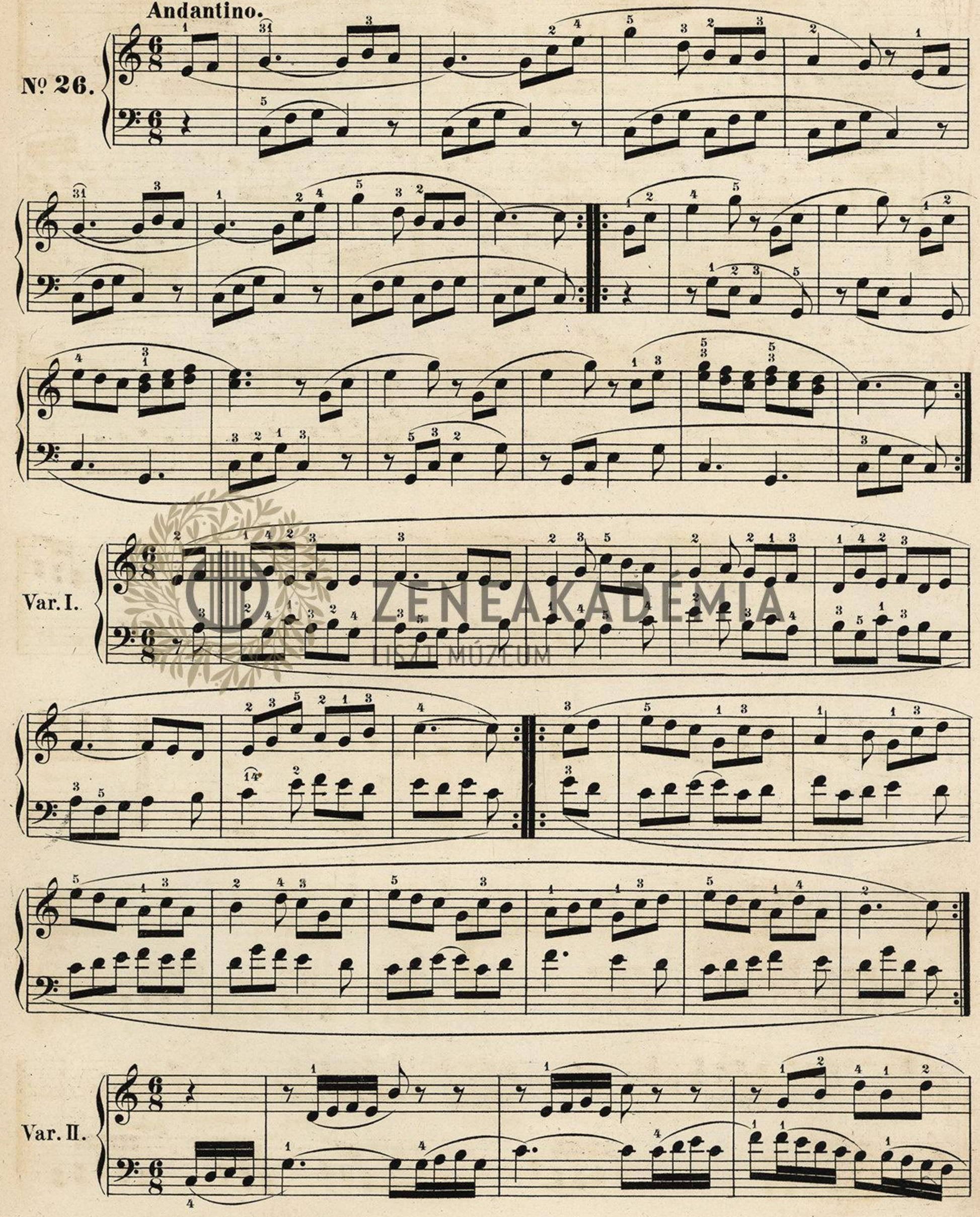
№ 25.

Thema mit Variationen.

(Daneben kann man bereits an den ersten § des zweiten Theiles gehen.)

Andantino.

№ 26.



Var. I.

Var. II.

ZENEAKADÉMIA ISKOLAMÚZEUM

Var. III.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Var. IV.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. 2.

3074/I.
B3425/I

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

1996 JÓN - 4



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

1987

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁRA
3125/1

KLAVIERSCHULE

VON

S. LEBERT UND L. STARK

2.

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

3425.
3074/II



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

3425.

Zeneművészeti Főiskola
ZM-2616/III-48
Liszt Múzeum

B 34125 II
4234

LISZT FERENC
HAGYATÉKA
3077
π

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

3425
3074
II

GROSSE THEORETISCH-PRAKTISCHE

KLAVIERSCHULE

FÜR DEN SYSTEMATISCHEN UNTERRICHT

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

NACH ALLEN RICHTUNGEN DES KLAVIERSPIELS VOM ERSTEN ANFANG BIS ZUR HÖCHSTEN AUSBILDUNG.

VON

SIGMUND LEBERT UND **LUDWIG STARK**

Professoren am Conservatorium zu Stuttgart.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VOLLSTÄNDIG IN VIER THEILEN.

MIT EINEM IM VIERTEN THEIL ENTHALTENEN ANHANG, BESTEHEND AUS VIER GROSSEN ORIGINAL-BEITRÄGEN VON

Dr FRANZ v. LISZT,

sowie weiteren einzelnen Studien von BENEDIKT, BENDEL, FAISST, FINK, FERD. HILLER, KRÜGER, FRANZ LACHNER, IGNAZ LACHNER, VINZENZ LACHNER, MOSCHELES, A. RUBINSTEIN, SPEIDEL.

ZWEITER THEIL.

DRITTE DURCHAUS VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneakadémiai Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltári szám: 1948 mm. 64
3425/2.

Preis: Rthlr. 2. 20 Ngr. oder fl. 4. 36 kr.

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1868.

3975
1

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

B 33425 II

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

Inhalt des zweiten Theiles.

		Seite
§. 35.	Fingergelenksübungen	1
§. 36.	Uebungen für das Ueber- und Untersetzen der Finger	24
§. 37.	Die vierundzwanzig diatonischen Tonleitern nebst der chromatischen	26
§. 38.	Etuden für verschiedene technische und musikalische Zwecke	52
§. 39.	Handgelenksübungen	69
§. 40.	Das Staccato	71
§. 41.	Phrasirungsstudien	73
§. 42.	Zwölf weitere Etuden für verschiedene technische wie musikalische Zwecke	77
§. 43.	Verzierungsschule in achtzehn Etuden a) der einfache kurze Vorschlag, b) der Pralltriller, c) der doppelte Vorschlag, d) der einfache Mordent auf der Note, e) der Doppelmordent auf der Note, f) der Vorschlag in weiteren Intervallen, g) der lange Vorschlag, h) der einfache Mordent zwischen zwei Noten, i) der Doppelmordent zwischen zwei Noten, k) die nachschlagende Verzierung, l) ältere Arten von Verzierungen, m) die Verzierungen in Mittel- und Unterstimmen, n) der kurze Vorschlag bei Doppelgriffen.	93
§. 44.	Fünfzehn Etuden für weitere technische und musikalische Zwecke	108

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

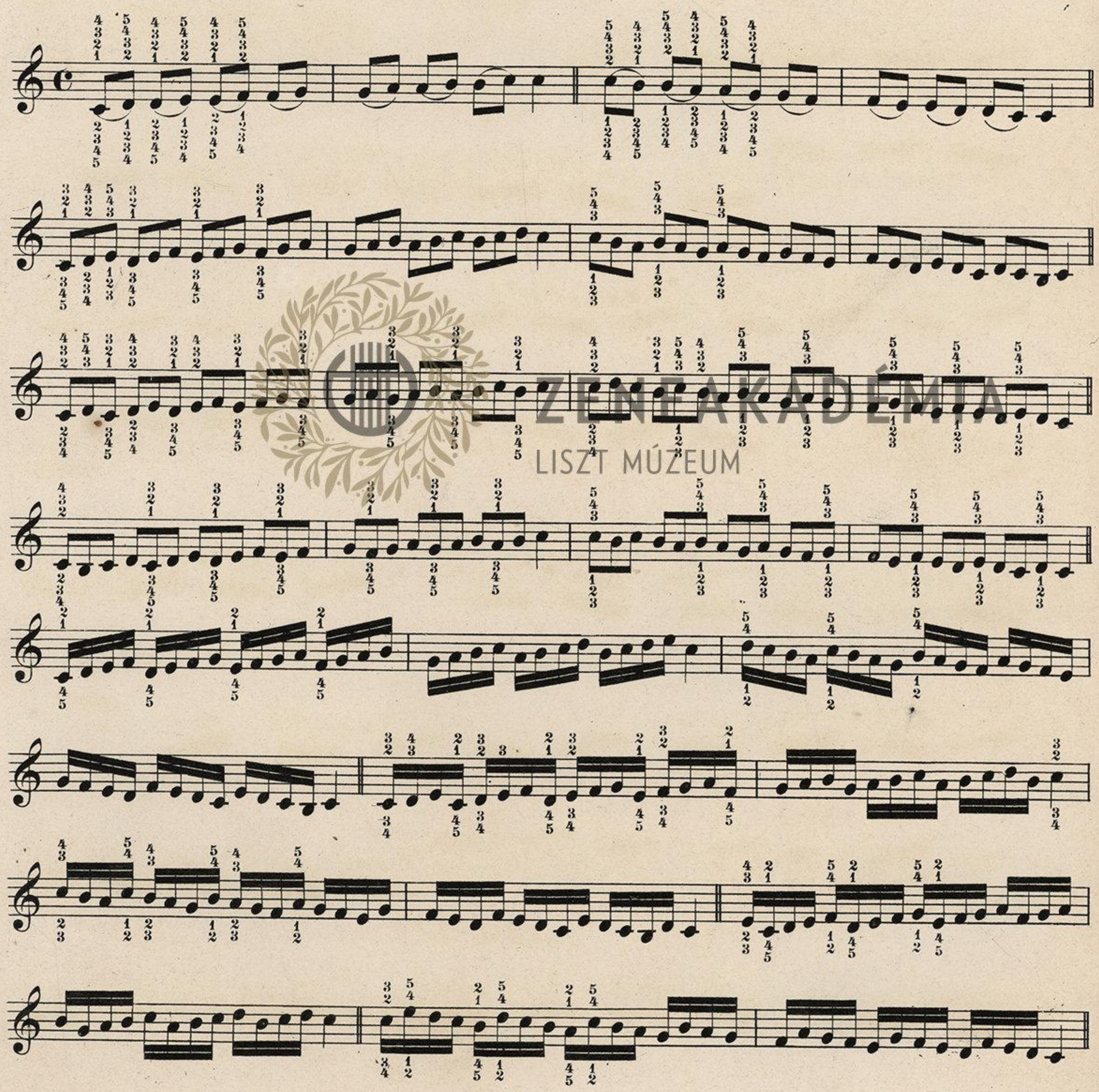
3425.

B34/25/II

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA 1

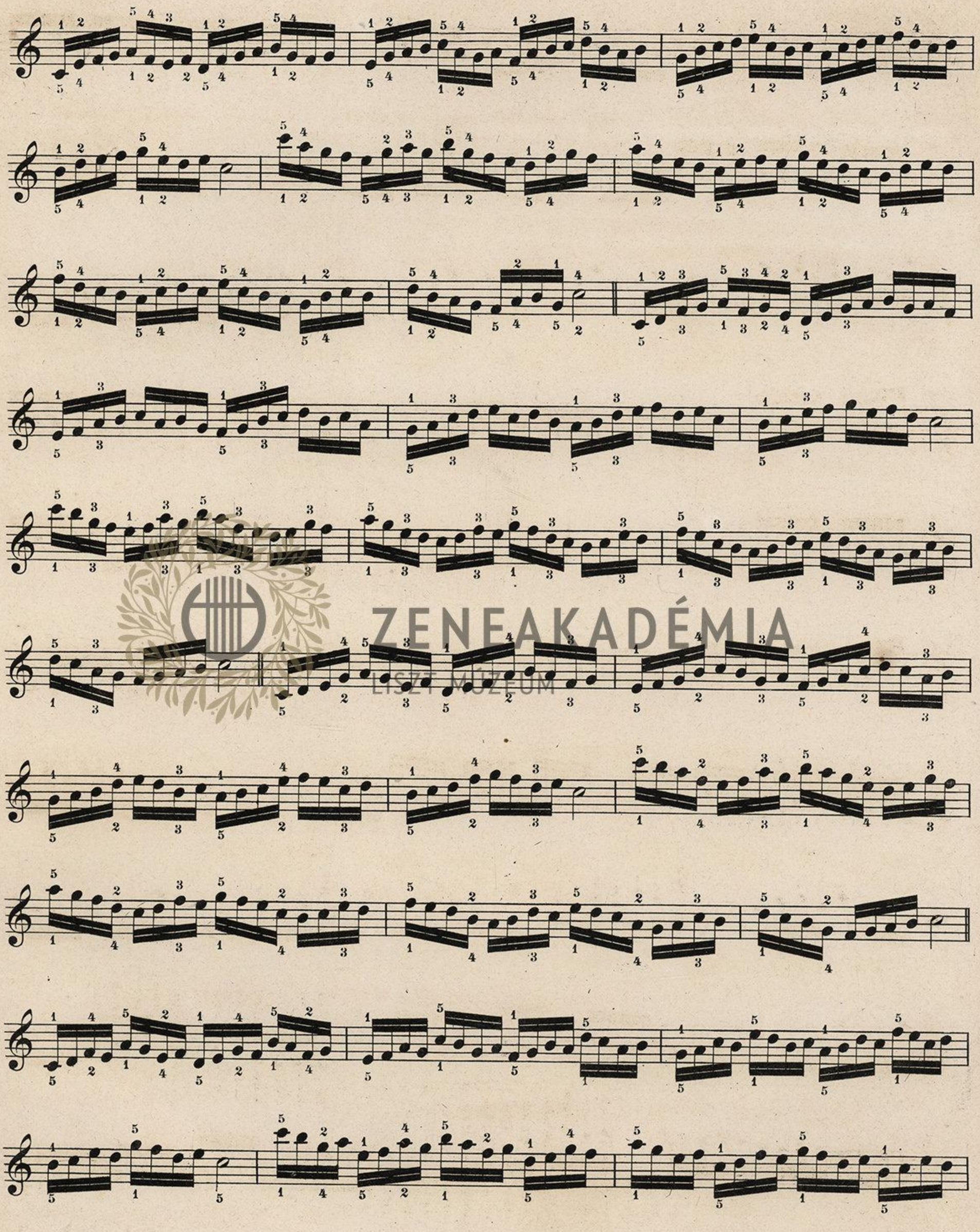
§ 35.

Folgende Uebungen sind streng gebunden, mit vollkommen ruhigem Arme durch mehrere Octaven zu spielen, und dabei die verschiedenartigen Fingersätze nach einander anzuwenden; dieselben bezwecken, die Fingergelenke zu egalisiren und bei vollkommenster Ruhe des Handgelenkes allmählig an alle Dehnungen zu gewöhnen. Spannungen, welche für kleinere Hand für jetzt zu weit wären, reihe man an geeigneter Stelle im dritten Theile ein. Ueberhaupt studire man die Uebungen des **§35** allmählig neben den übrigen **§§** des zweiten Theiles.

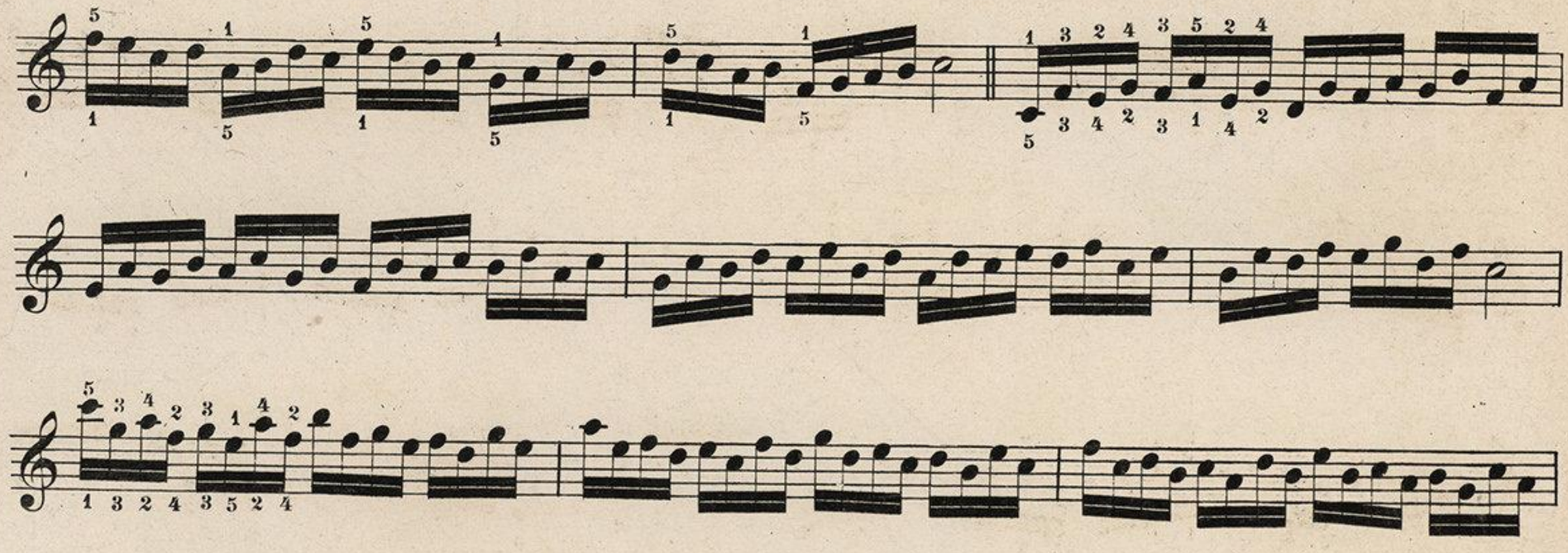


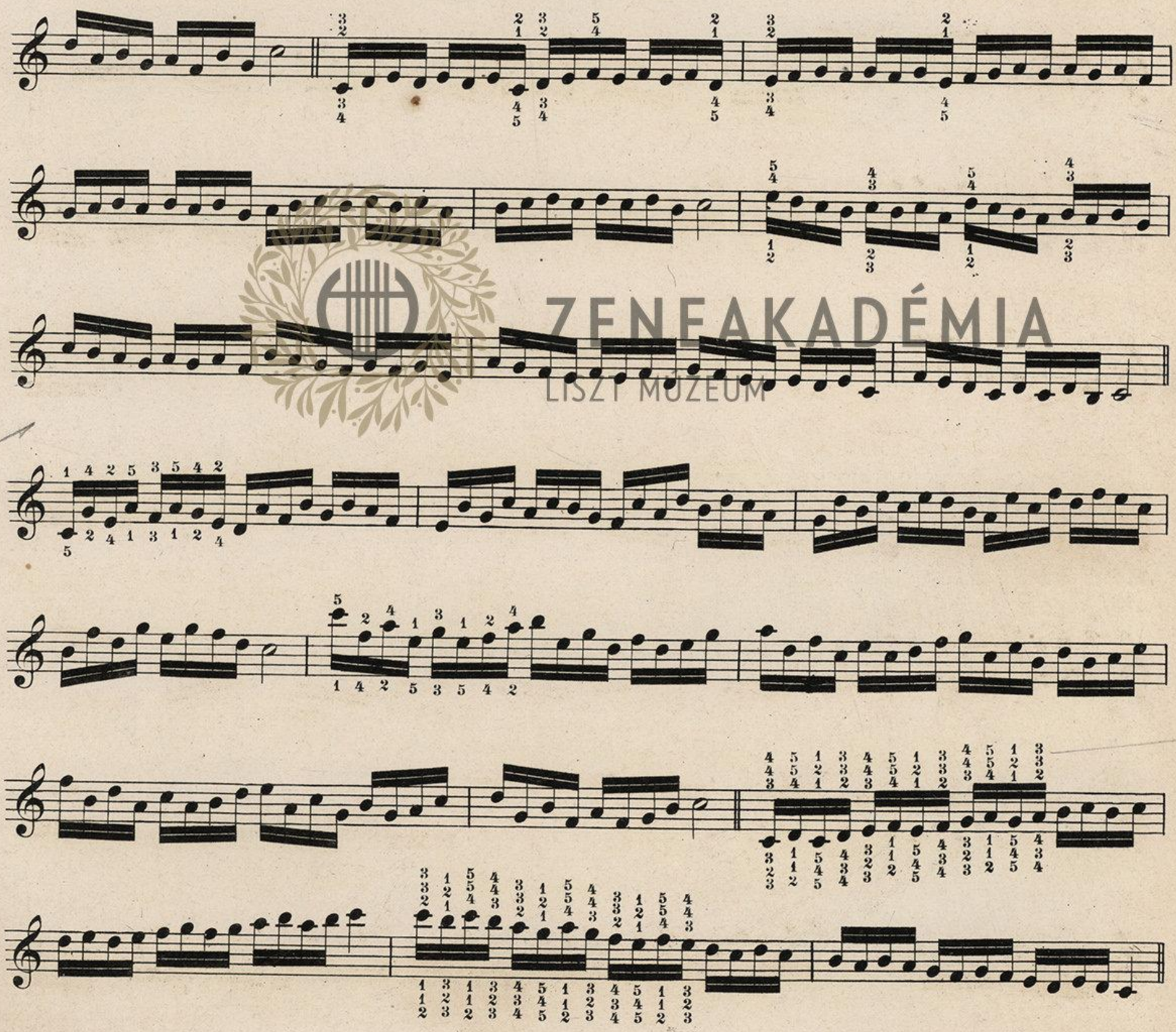
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.



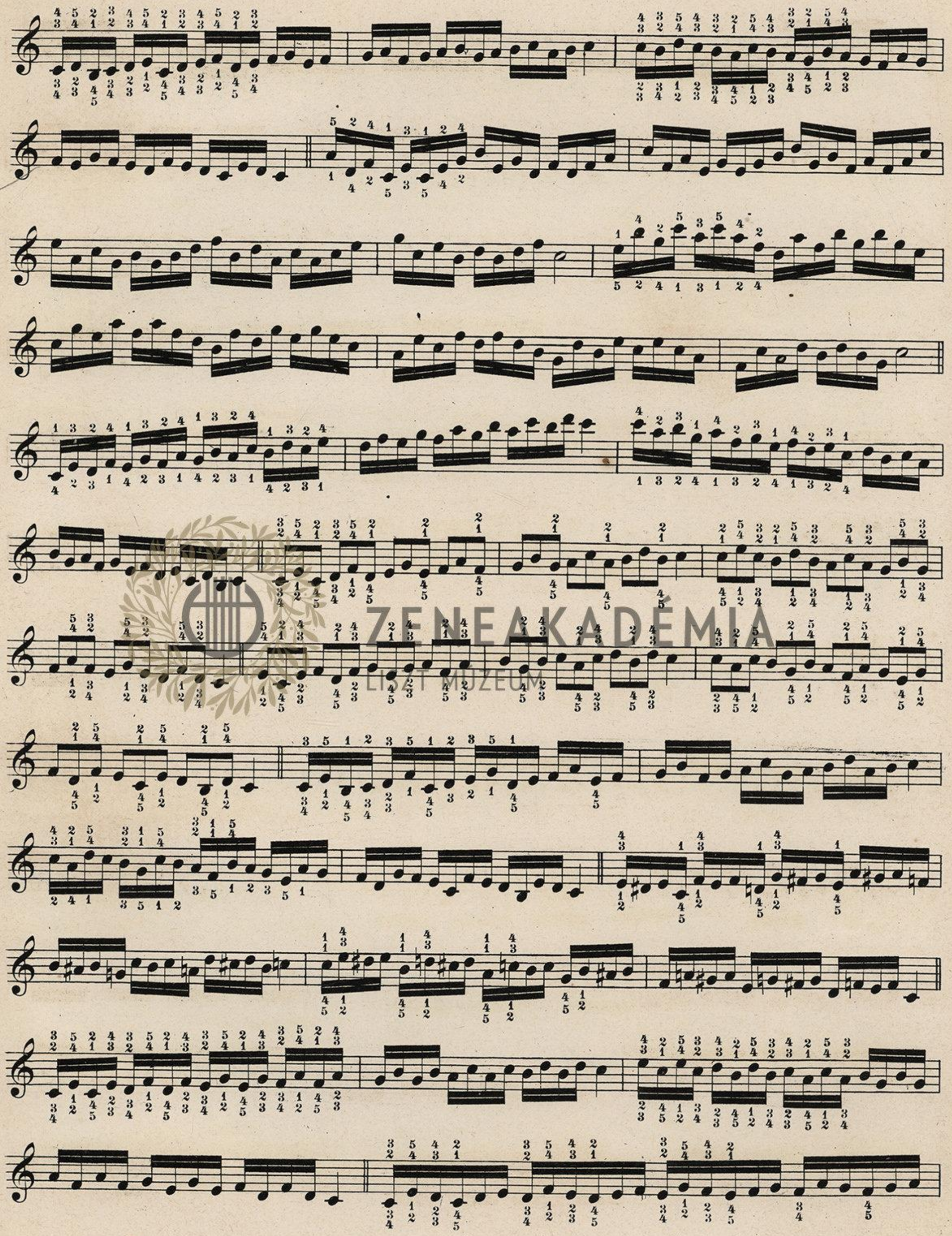
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



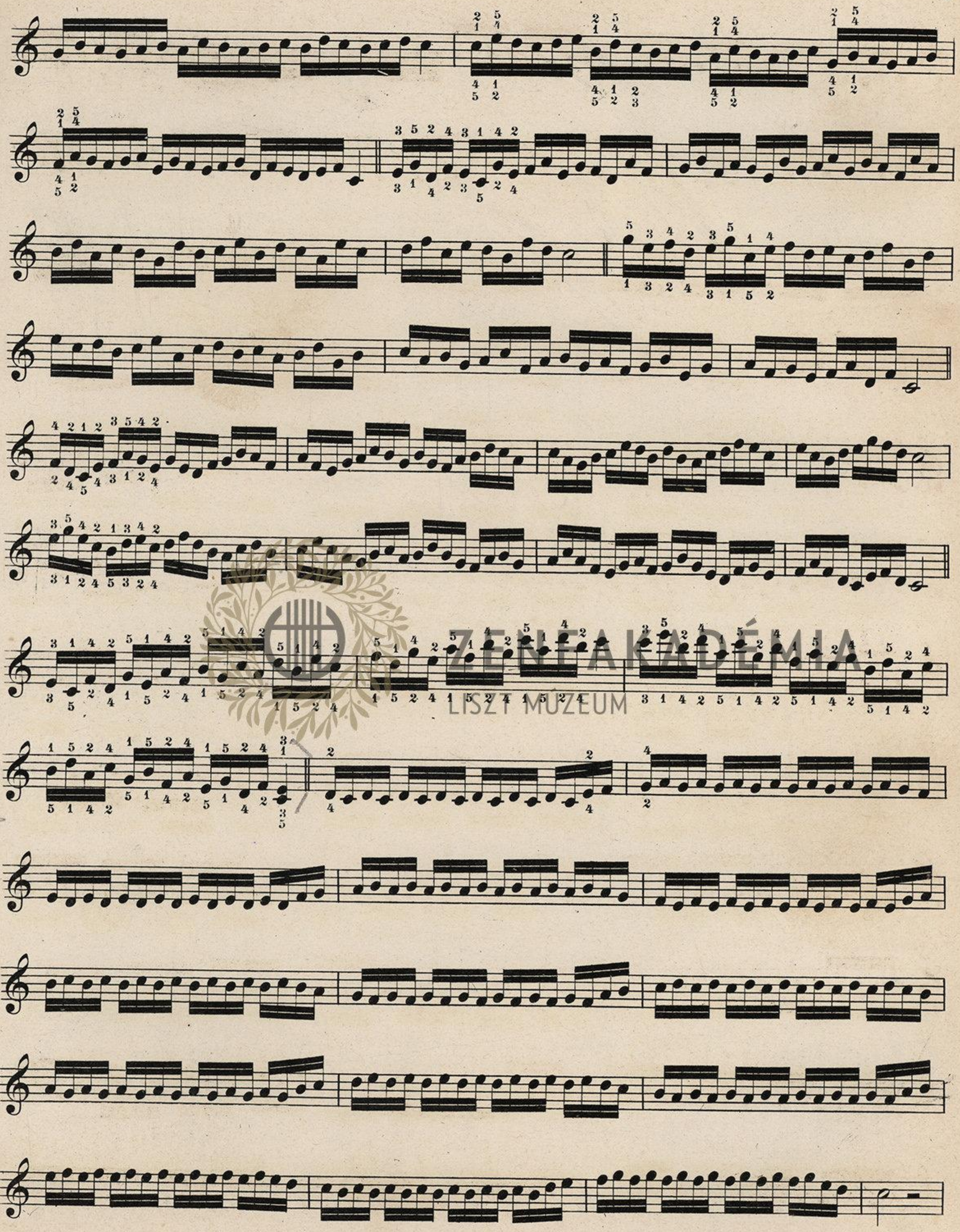


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

4

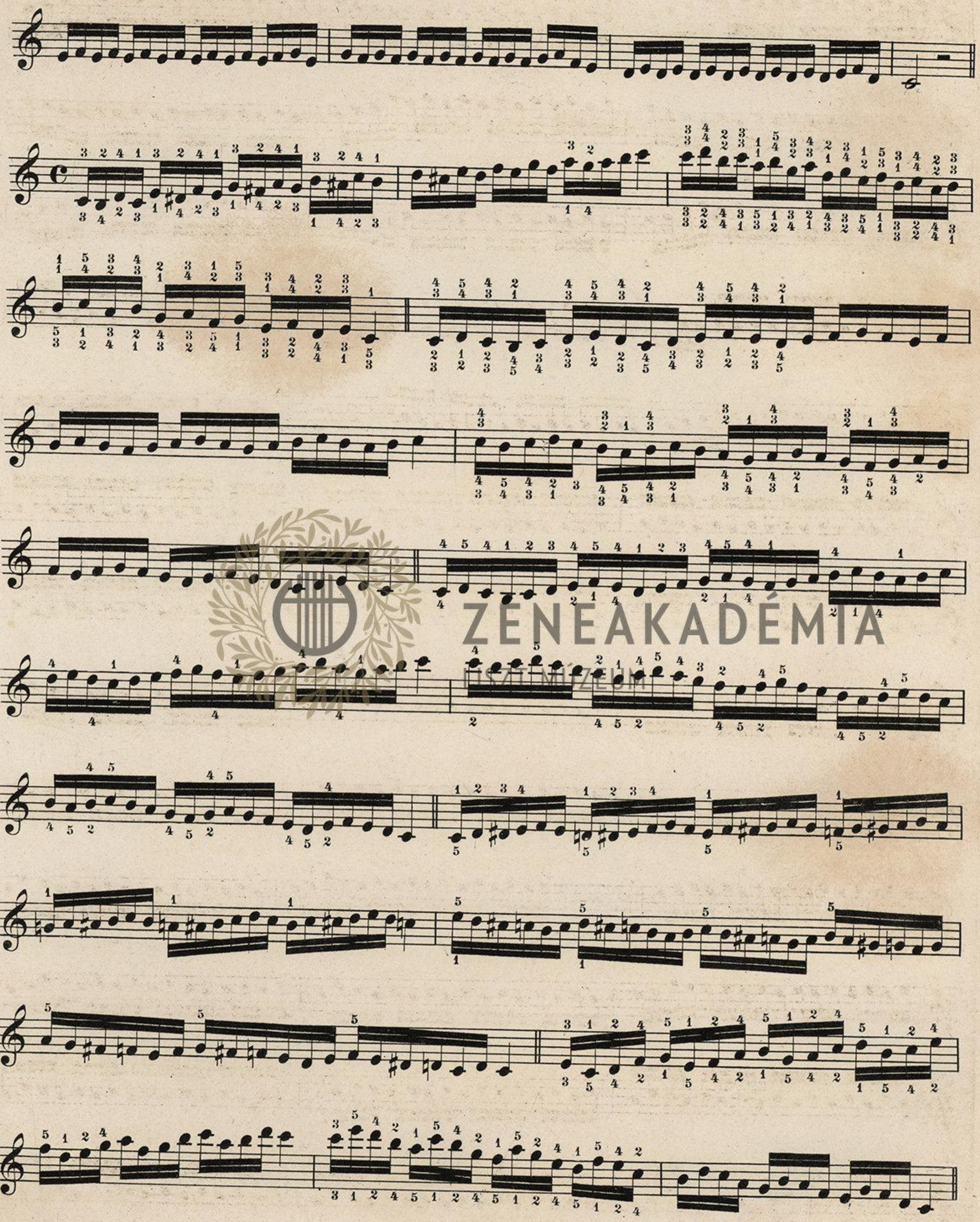


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

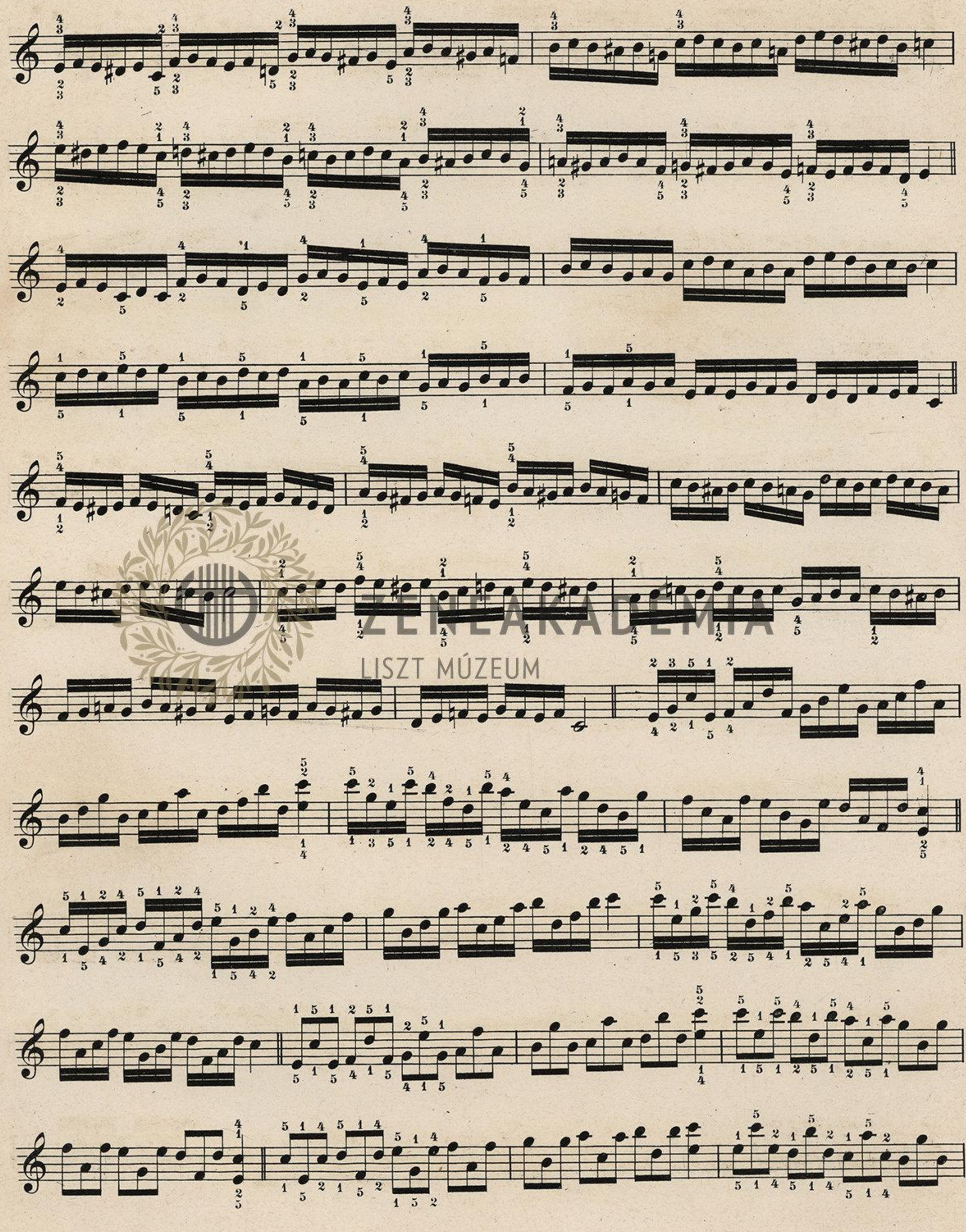


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

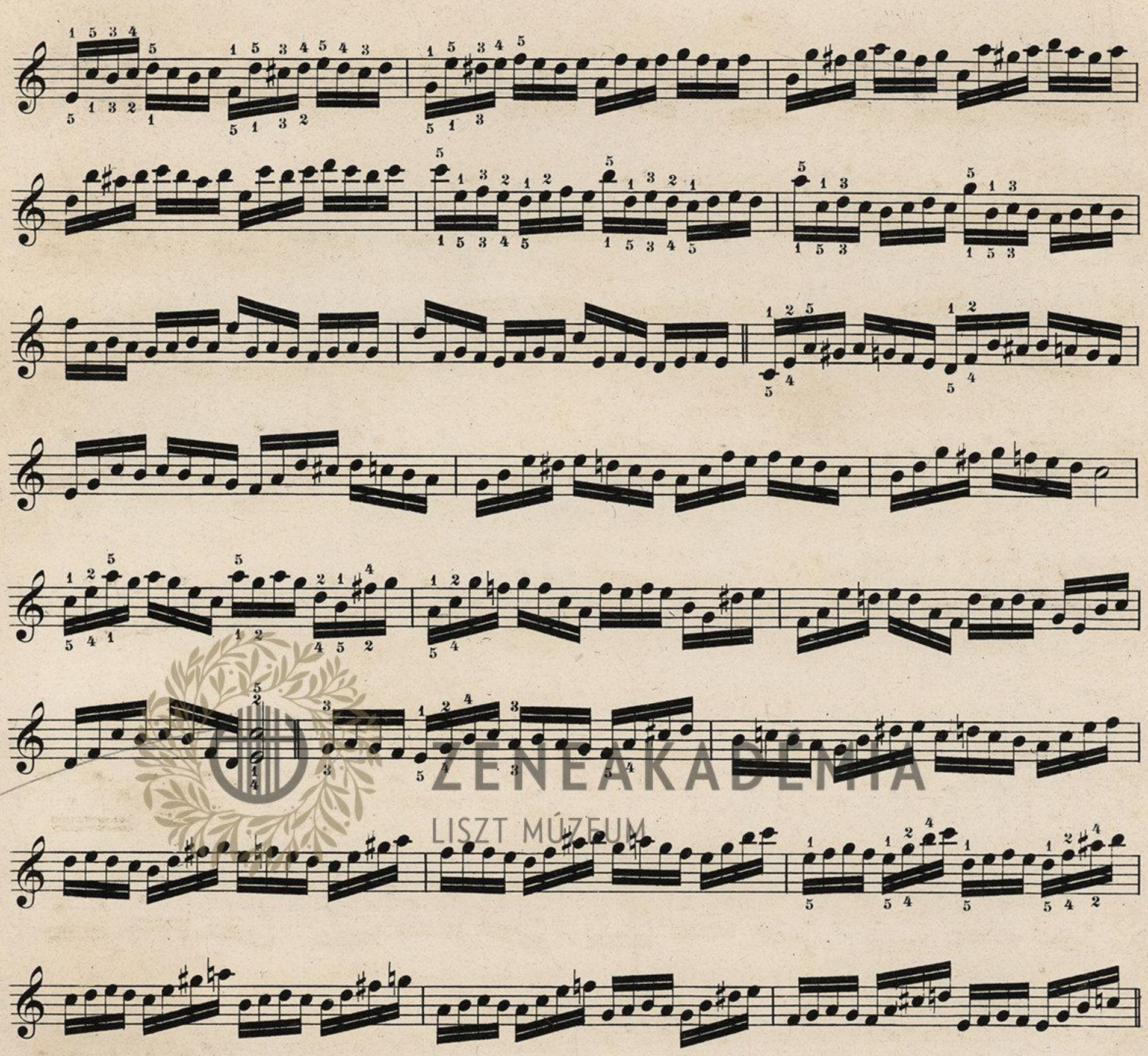


ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

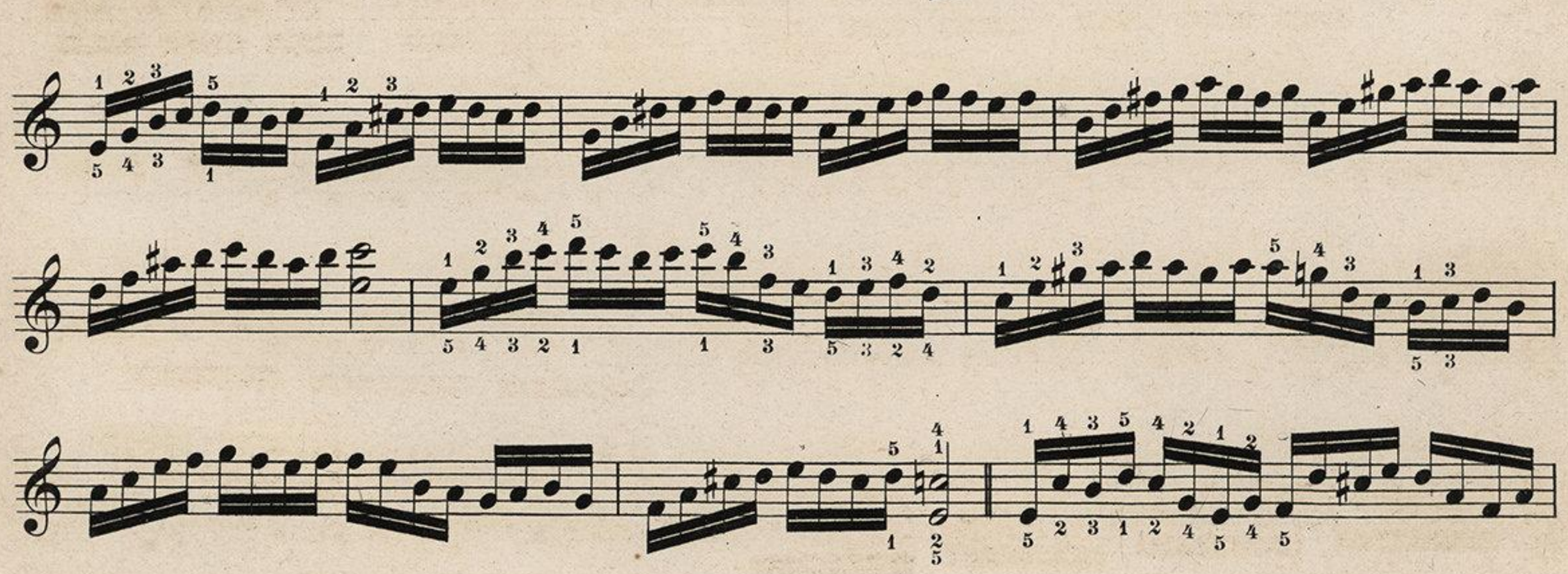


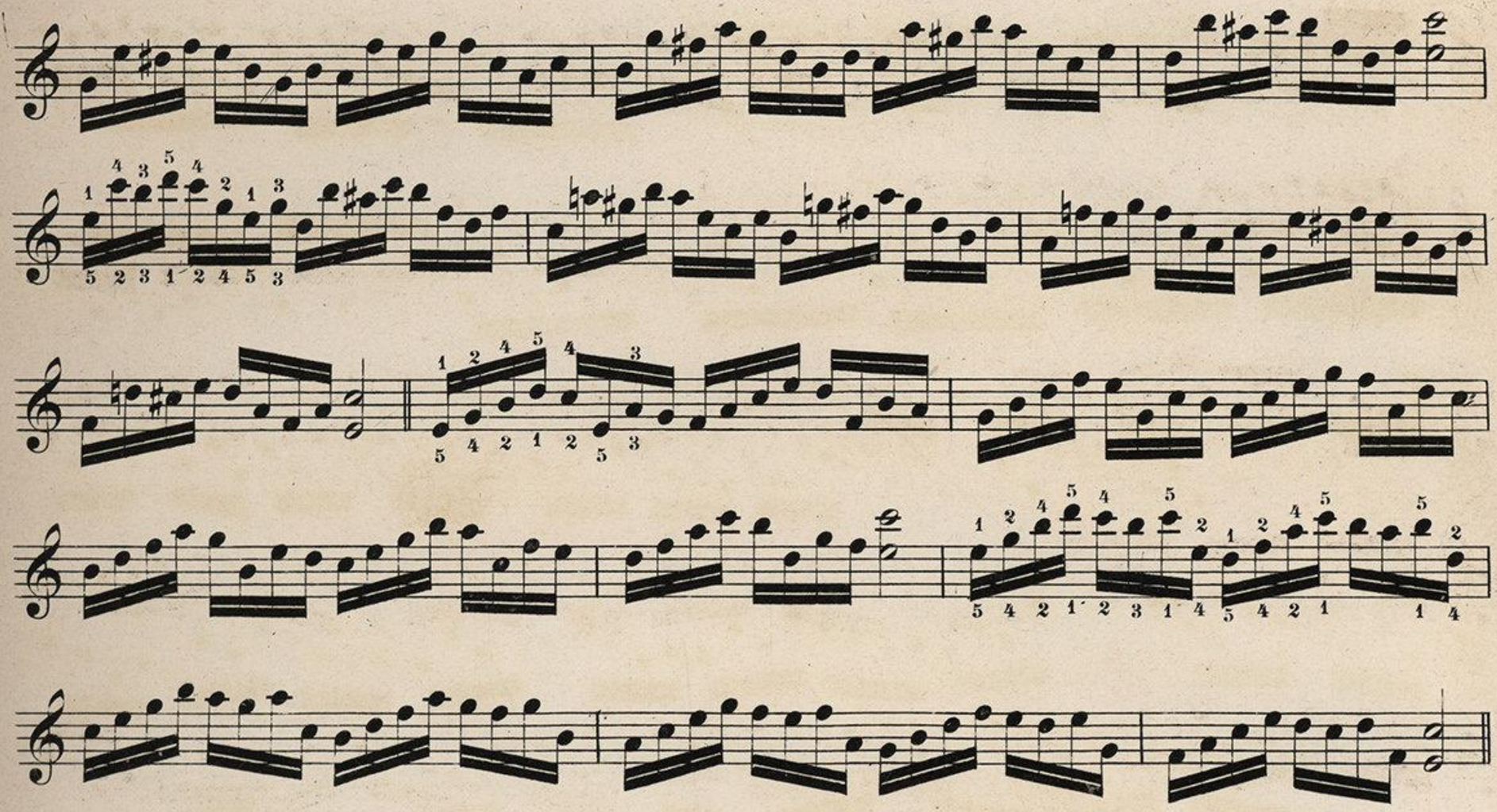
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

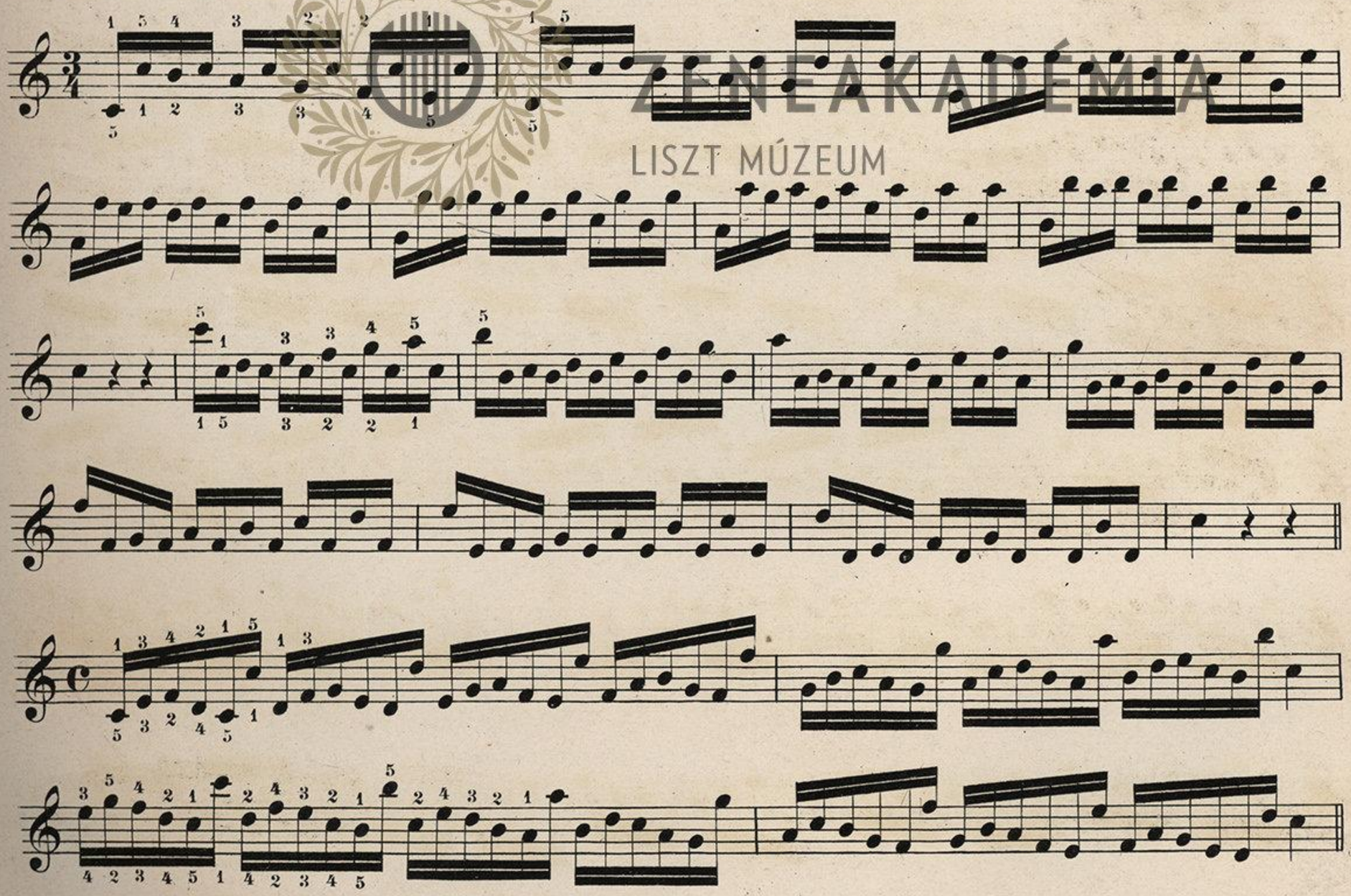


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

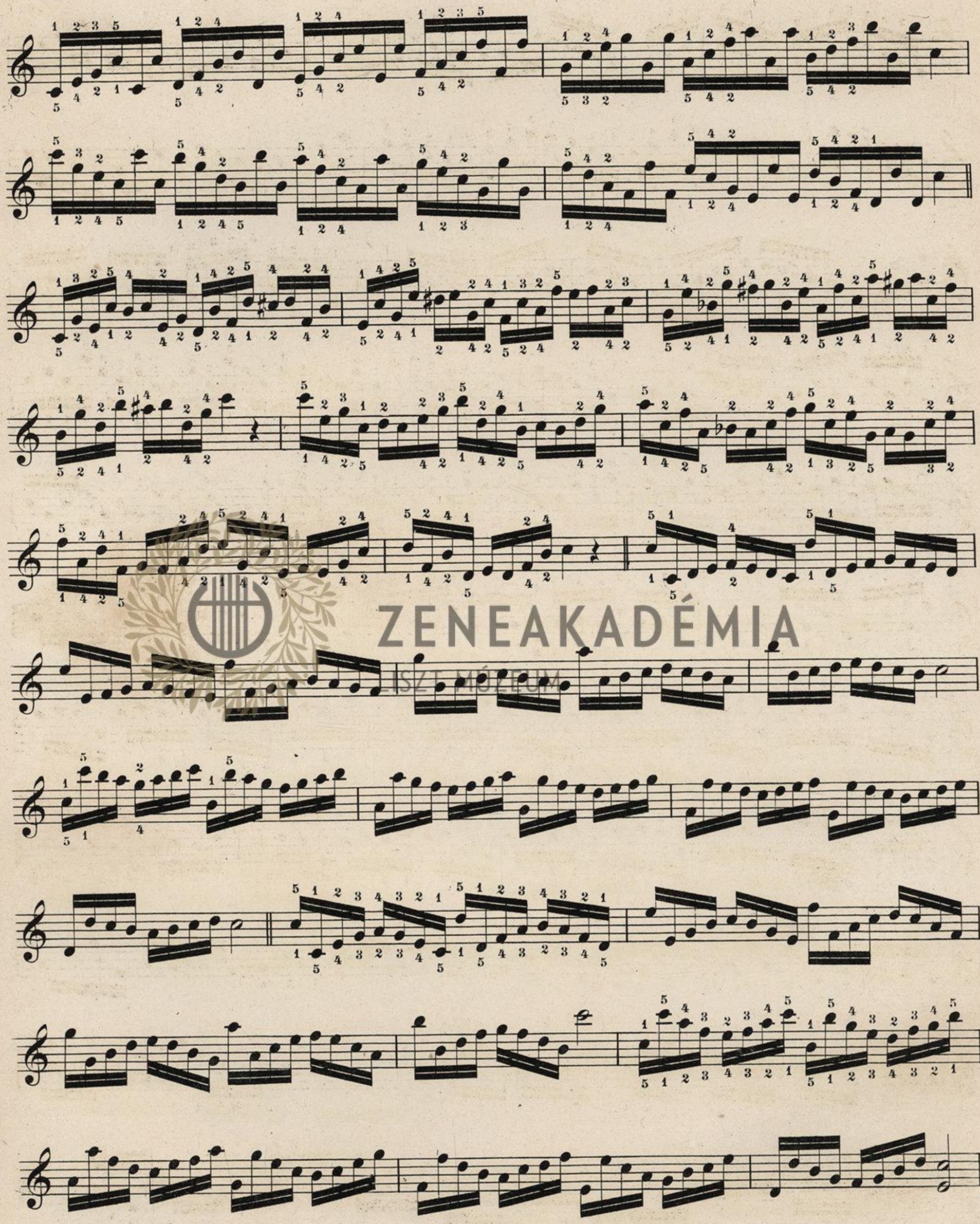




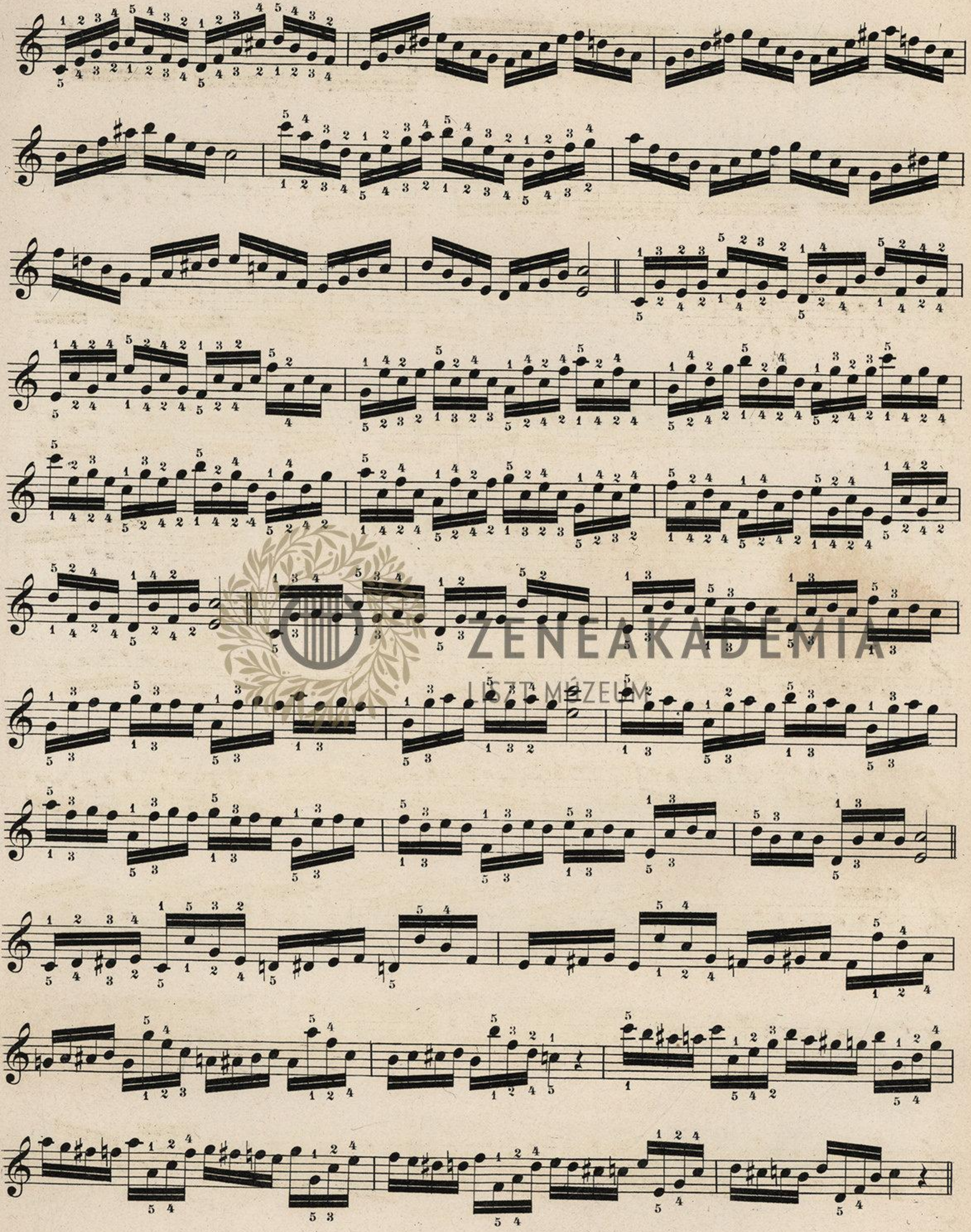
Diese Uebungen sind neben dem 3ten Theil zu studiren.



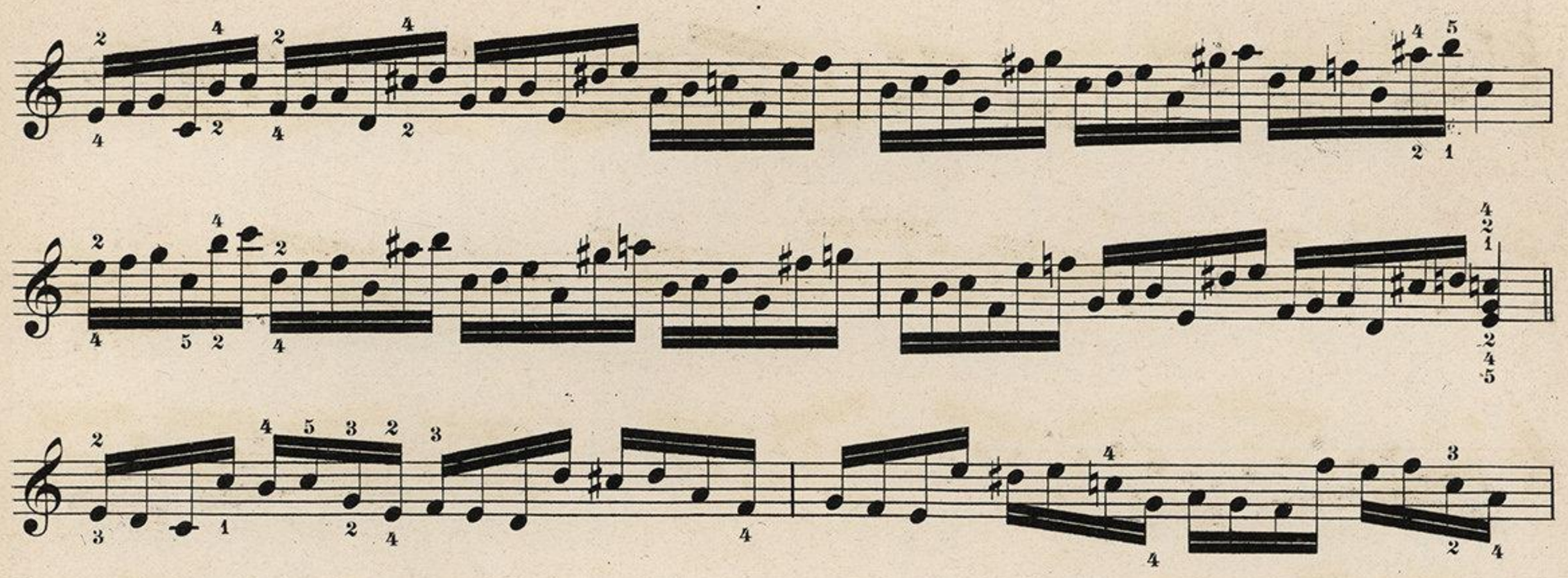
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

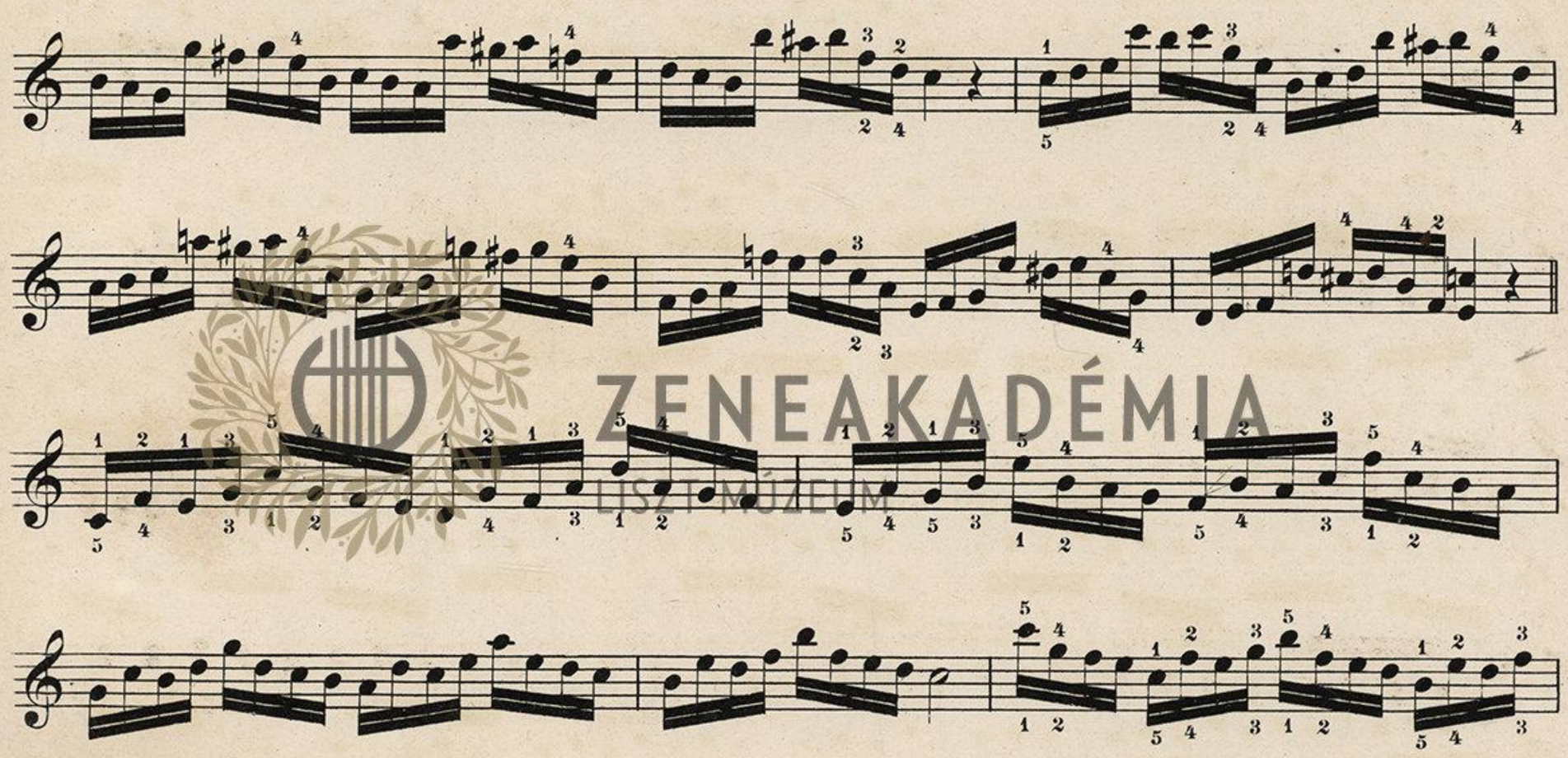


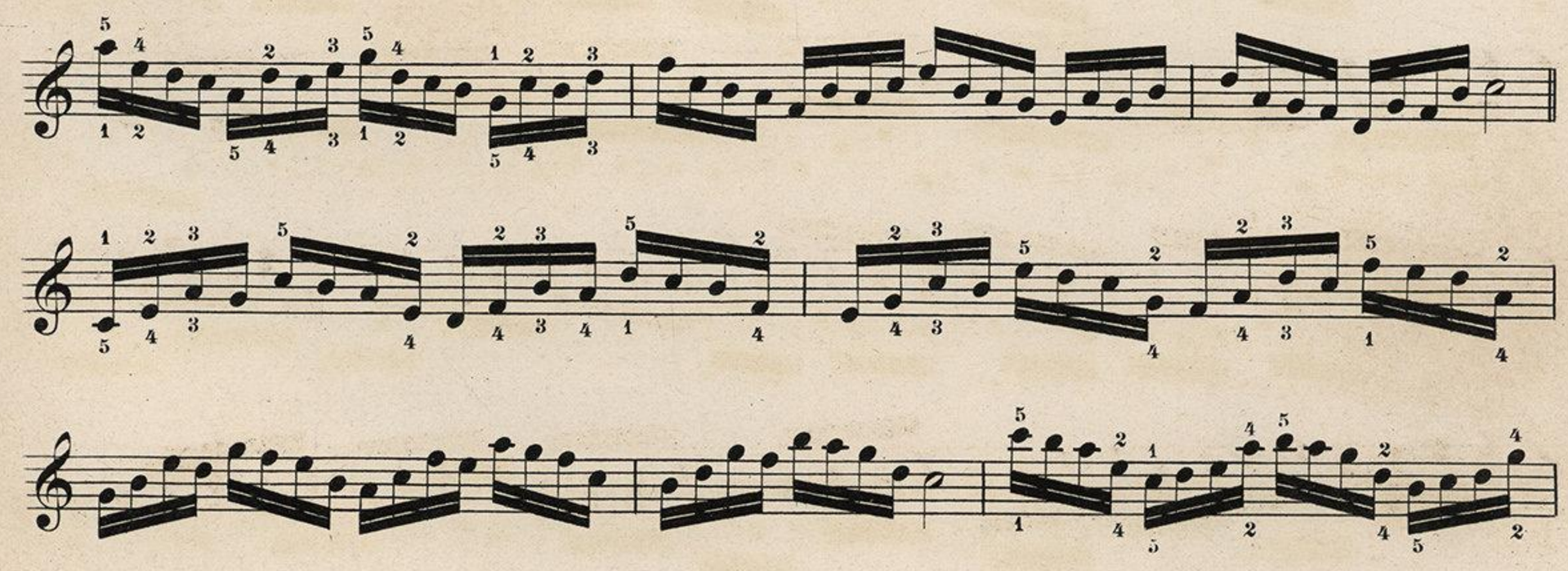
ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM



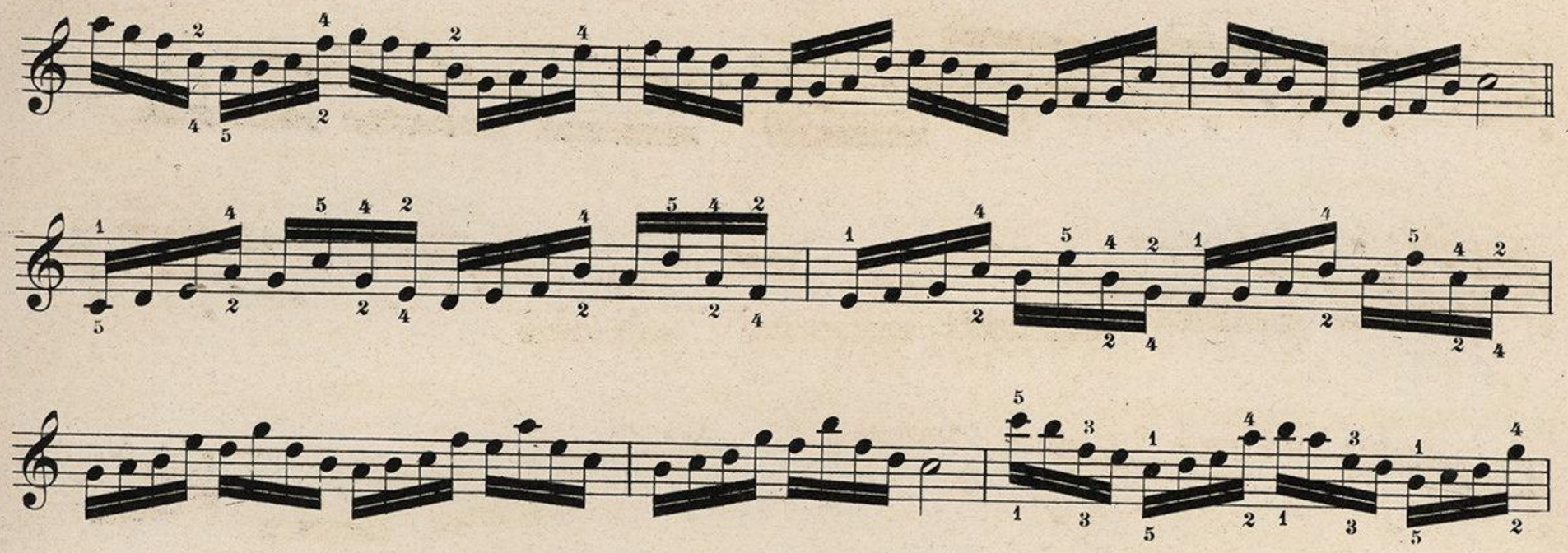
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM







ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

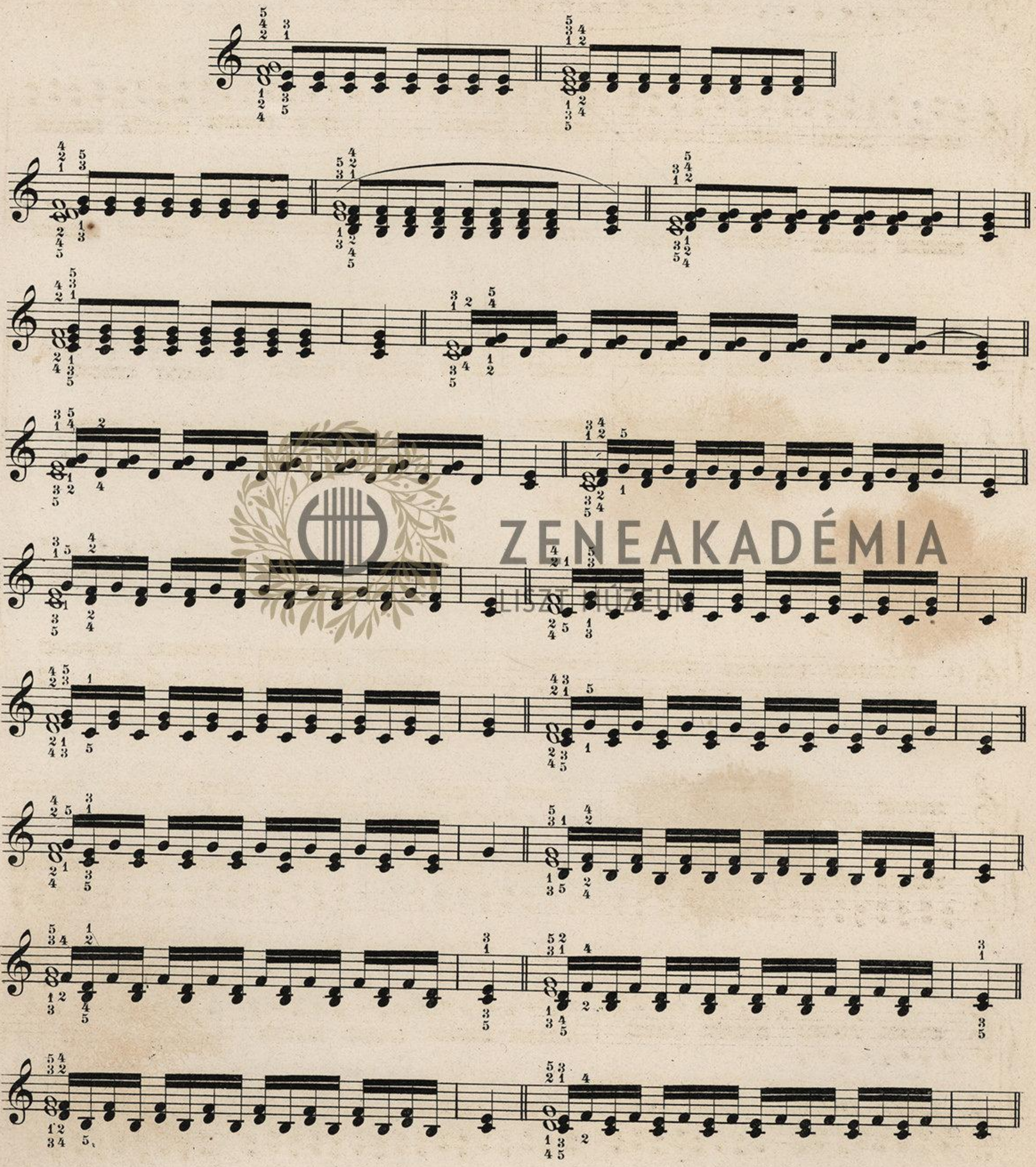


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

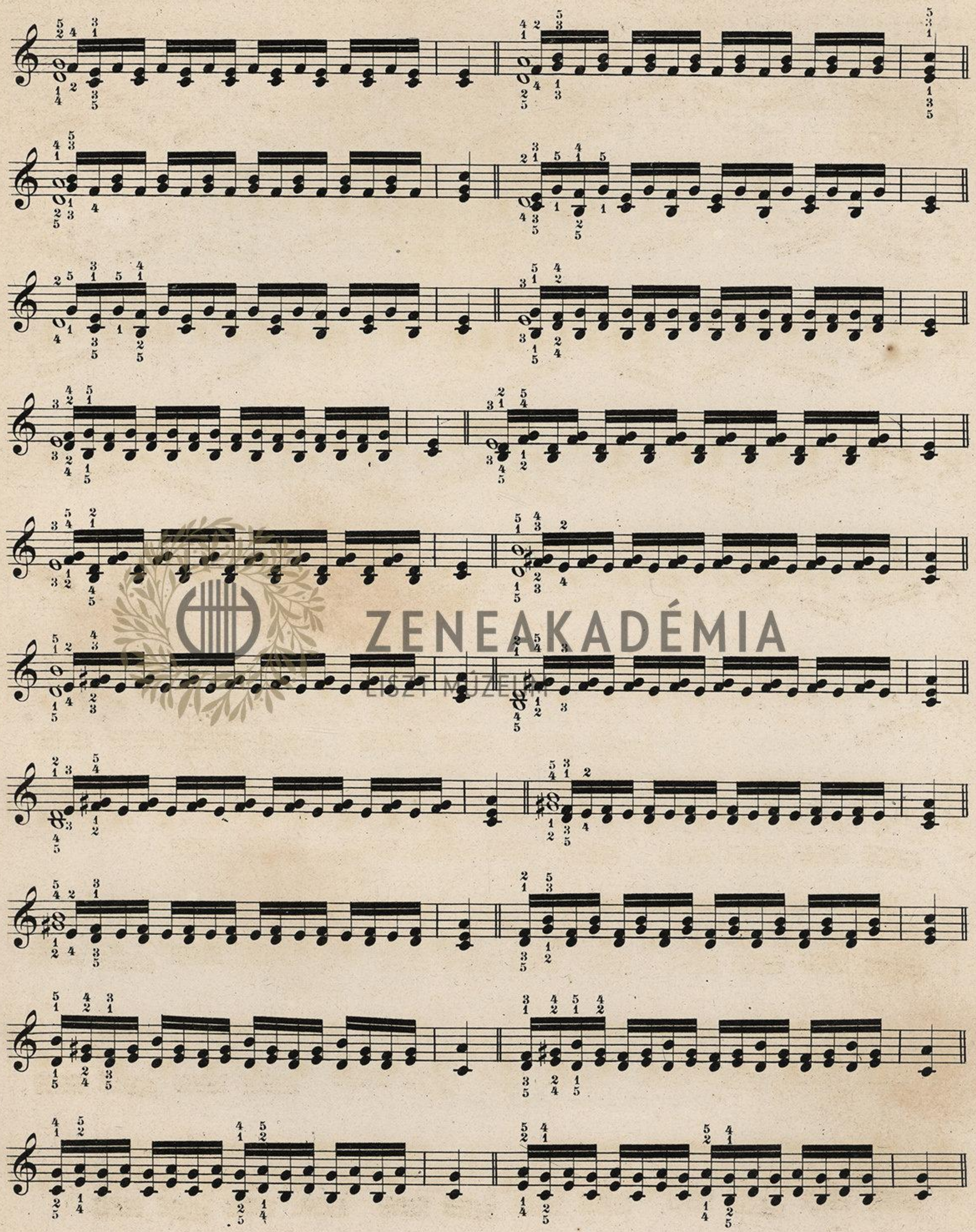
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC HAGYATÉKA

Bei vollständig ruhigem Handgelenk mit dem Fingergelenk auszuführen.

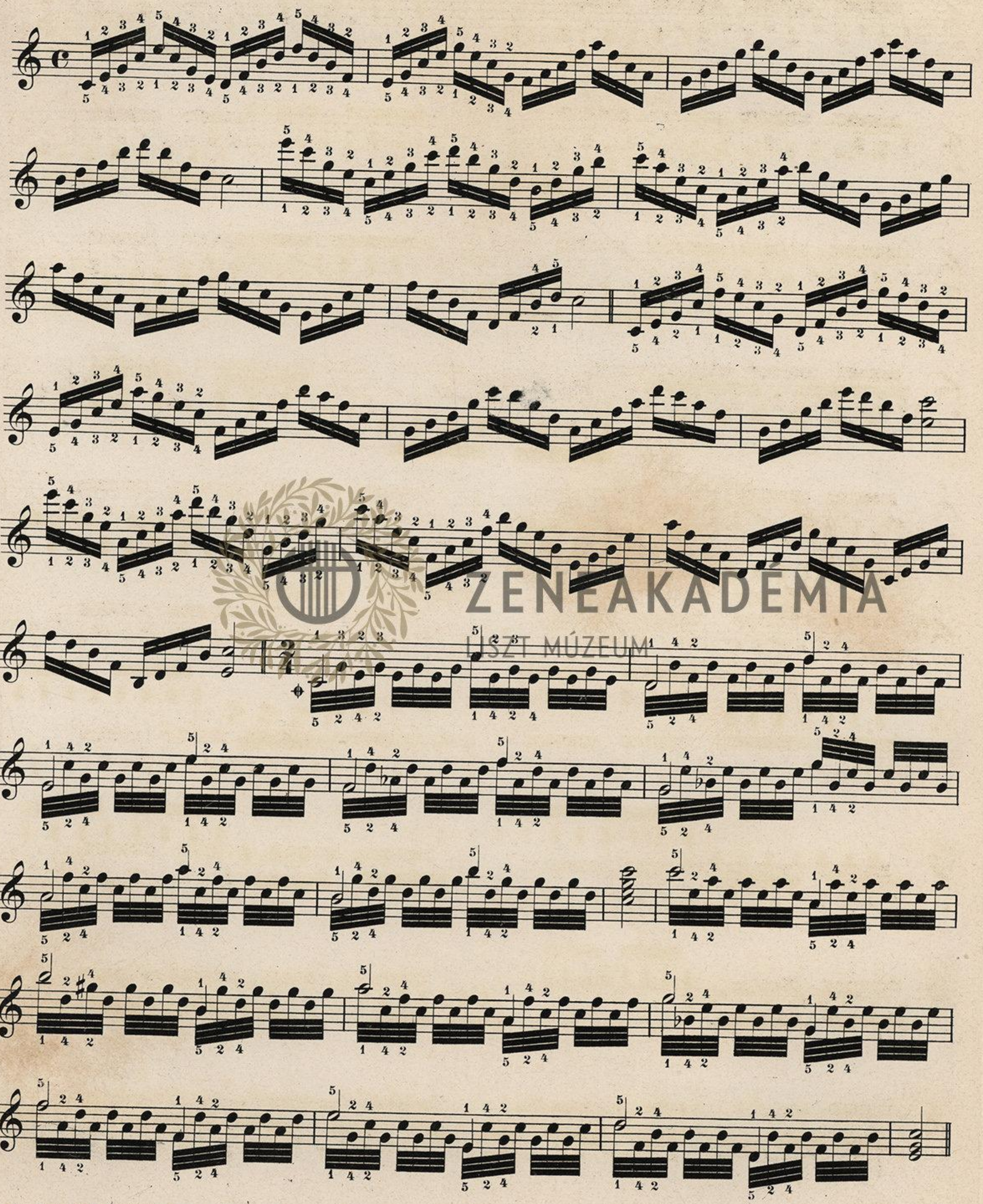


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



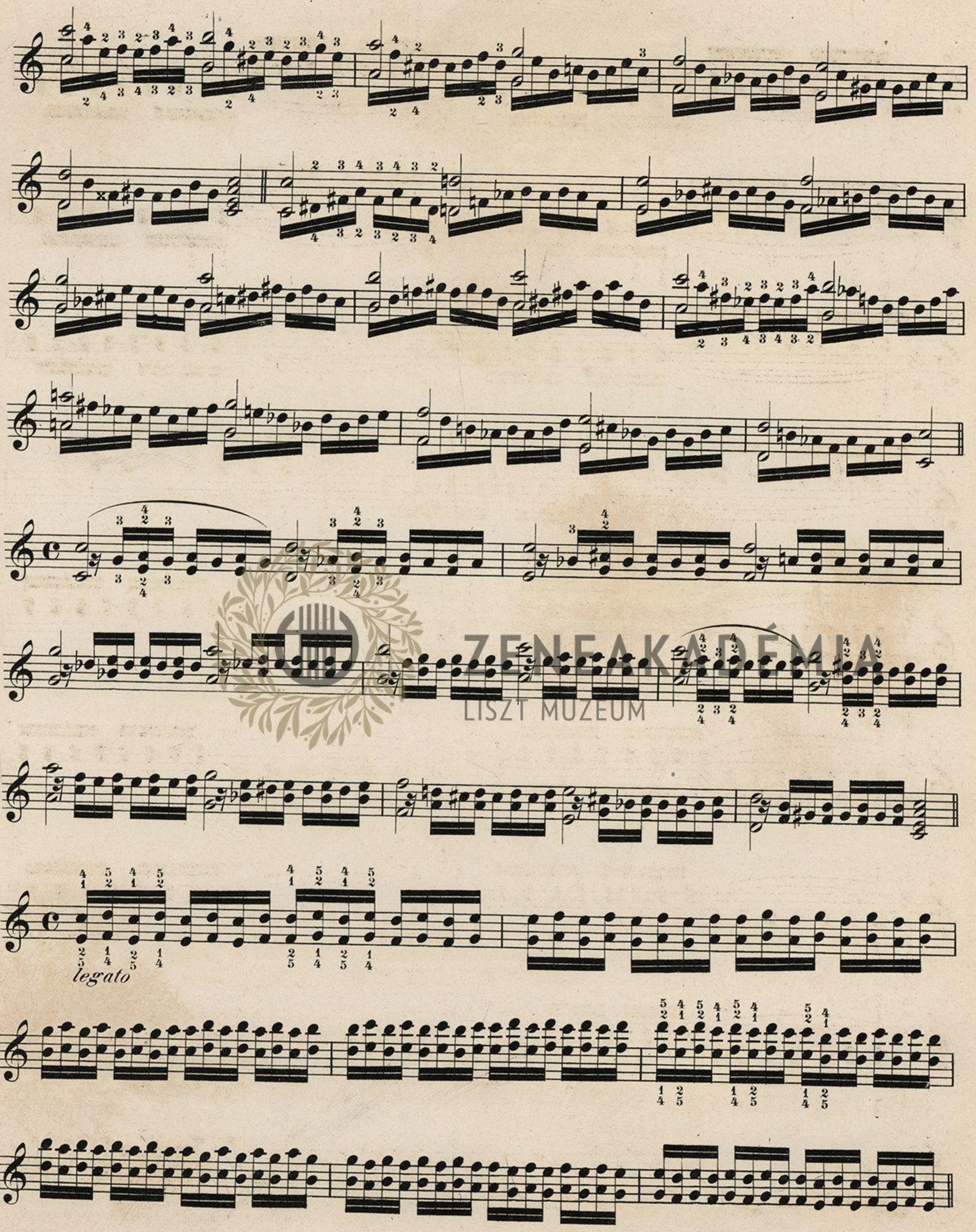
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachstehende Uebungen, welche die weitere Dehnung und Kräftigung der Fingergelenke bezwecken, sind erst nach § 54 des dritten Theiles einzuschalten.



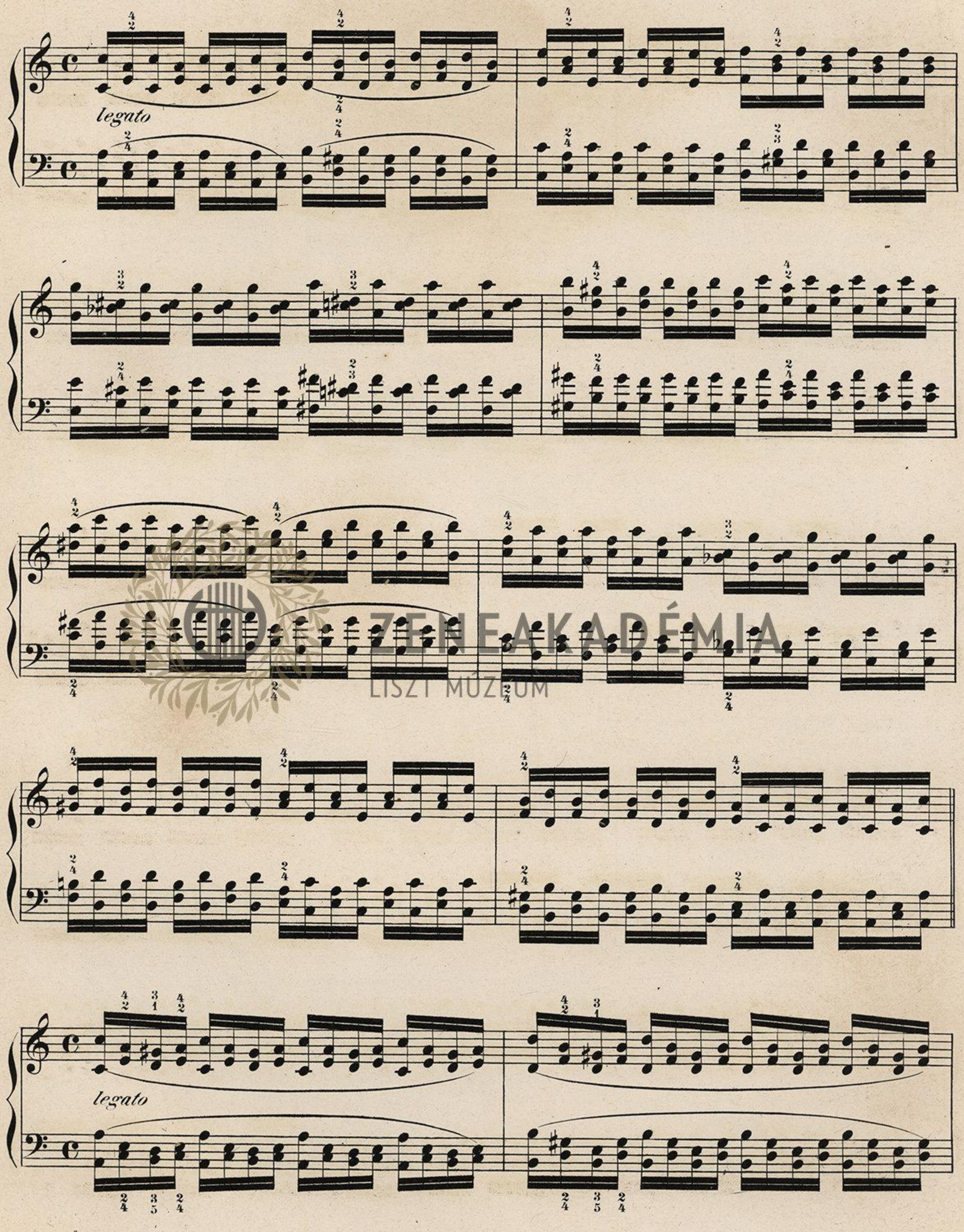
◊ Die linke Hand hat hier zwei Octaven tiefer zu spielen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

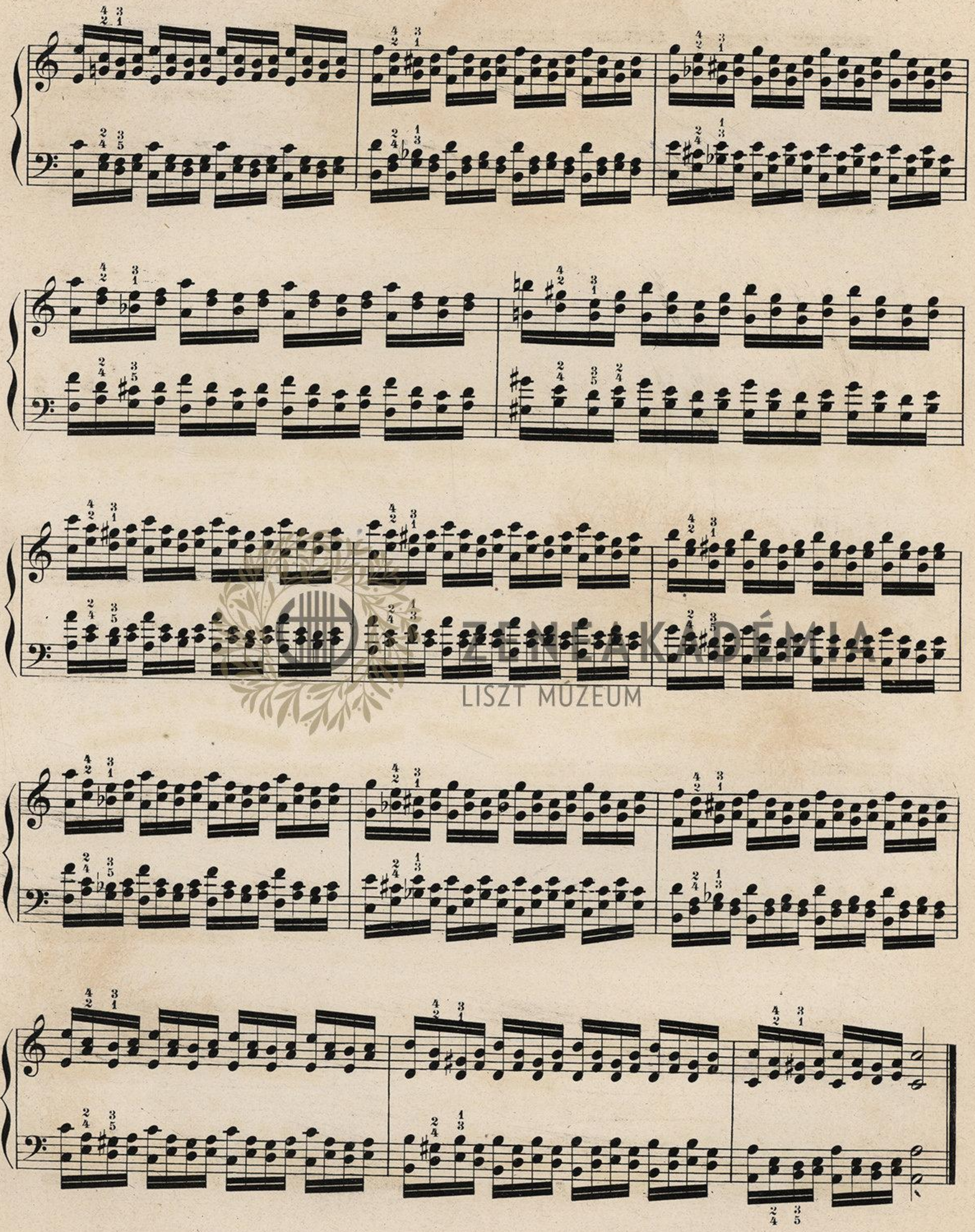


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ruhiges Handgelenk.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

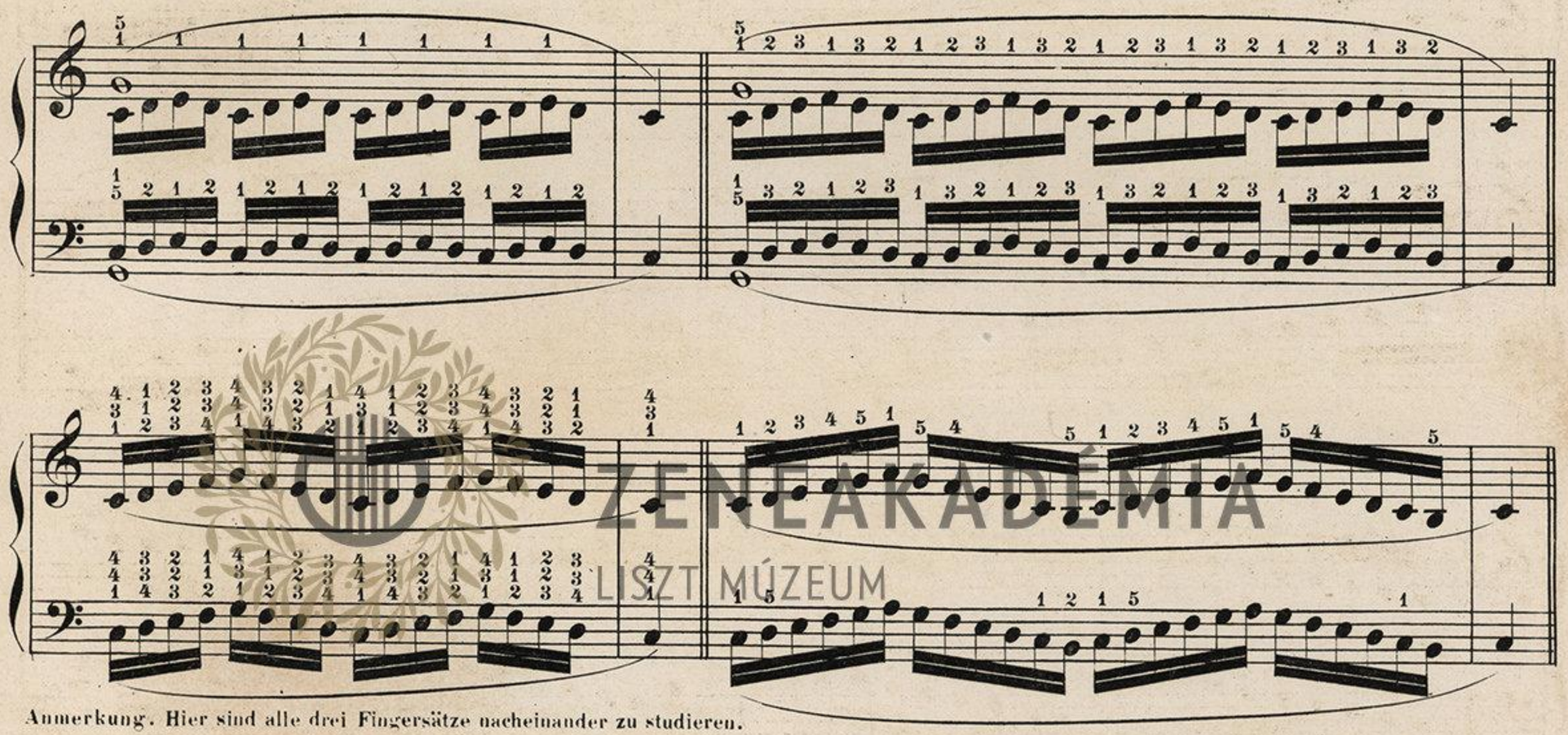


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 36.

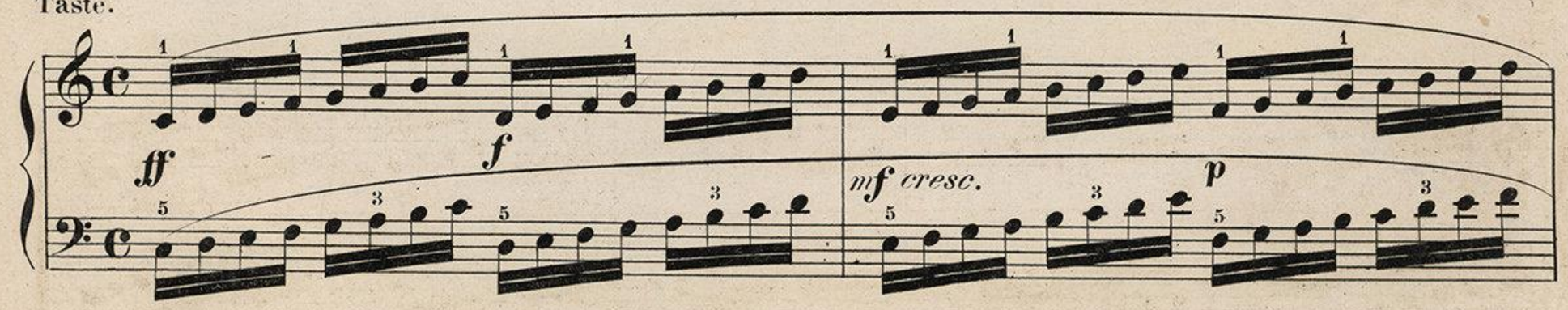
Uebungen für das Ueber- und Untersetzen der Finger.

Hierbei muss der Ellenbogen vollkommen ruhig, Hand und Arm möglichst ruhig bleiben und durchweg eine strenge Bindung beobachtet werden, damit das Ueber- und Untersetzen nicht gehört wird. Beim Untersetzen schnellt blos der Daumen bereits im Anschlagsmomente des vorhergehenden Tones unter den anderen Fingern hindurch in eine mit denselben in gleicher Höhe schwebende Lage, aus welcher er dann anschlägt. Beim Uebersetzen hingegen ist es umgekehrt, indem der übersetzende Finger über den Daumen sich möglichst schnell in gerader Linie bewegt, und ebenfalls aus gleicher Höhe, wie die übrigen Finger, anschlägt.



Anmerkung. Hier sind alle drei Fingersätze nacheinander zu studieren.

Bei Folgendem achte man streng auf die Vortragszeichen. Es ist also darauf zu sehen, dass beim *forte* und *piano* jeder Ton von gleicher Stärke sei, beim *crescendo* aber ein stetiges, an jedem einzelnen Tone hörbares Fortschreiten vom *piano* zur höchsten Kraft, und beim *diminuendo* ebenso umgekehrt vom *forte* zum *piano* sich merklich mache. Alle rein technischen Uebungen im Folgenden sollen mit allen diesen Nüancirungen in bezeichneter Reihenfolge einstudirt werden, das heisst die gleichen Uebungen zuerst *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, dann *crescendo* und *diminuendo*. Ehe man jedoch irgend welche Nüancirung bei folgenden rein technischen Tonleiterstudien und Etuden anwendet, sind dieselben zuerst durchweg *forte* zu studiren. Man sehe besonders darauf, dass auch zum *piano* (*p*) jeder Finger aus gleicher Höhe herabschlägt wie zum *forte*, nur mit geringerer Kraft. Nur zum *sotto voce*, *morendo* und dergleichen schwebt, wie schon erwähnt, der Finger näher über der Taste.



pp p cresc. mf dimin. f

ff f mf p

pp f

ff f mf p

pp ff f

mf p pp

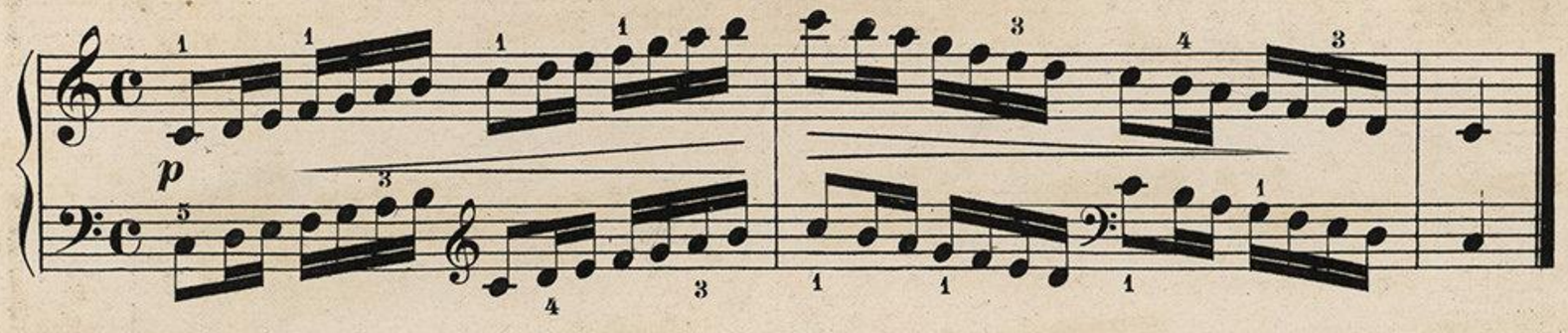
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 37.

Die vierundzwanzig diatonischen Tonleitern nebst der chromatischen.

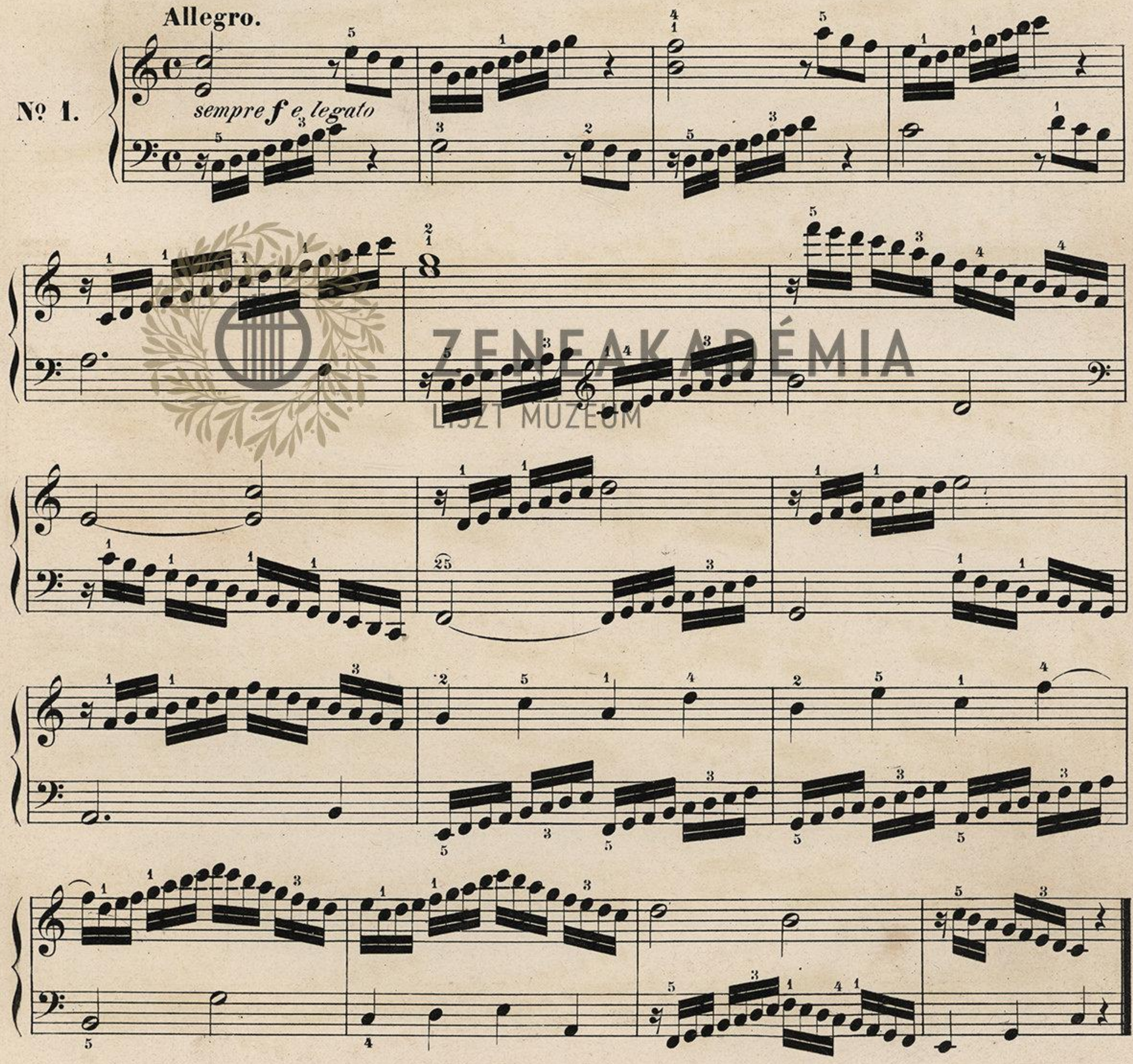
Für jede einzelne findet sich eine entsprechende Uebung. Diese Uebungen umfassen zugleich alle üblichen Taktarten, sowie die gebräuchlichsten musikalischen Rhythmen. Von nun an flechte man auf die in der Einleitung besprochenen Weise die dort genannten Literatur-Werke, wie Sonatinen von Clementi, Mozart und Beethoven (Op. 49,) ferner unsere instructiven Clavierstücke nach Gutdünken ein.

C dur.

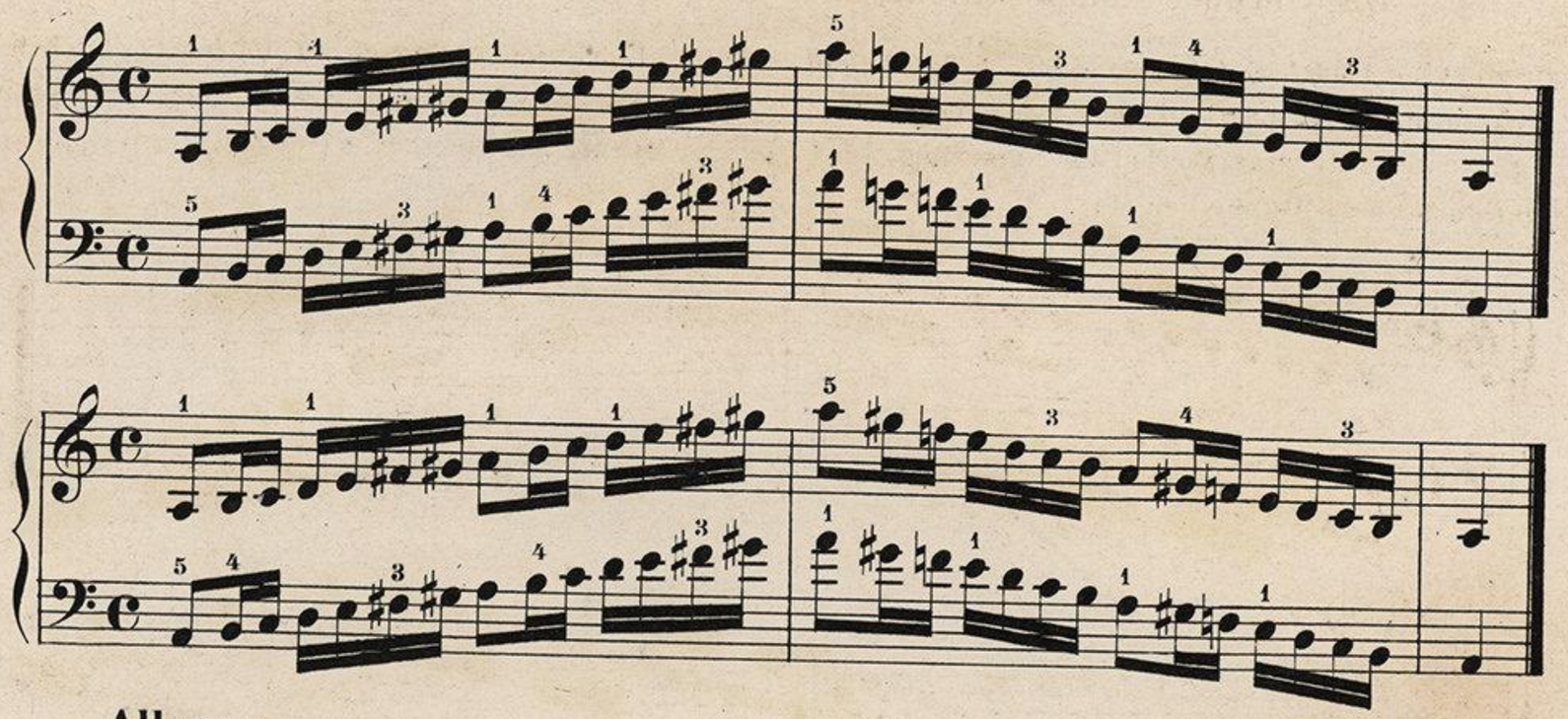


Allegro.

№ 1.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Allegro.

№ 2.

p' legato

f

p

f

p *cresc.*

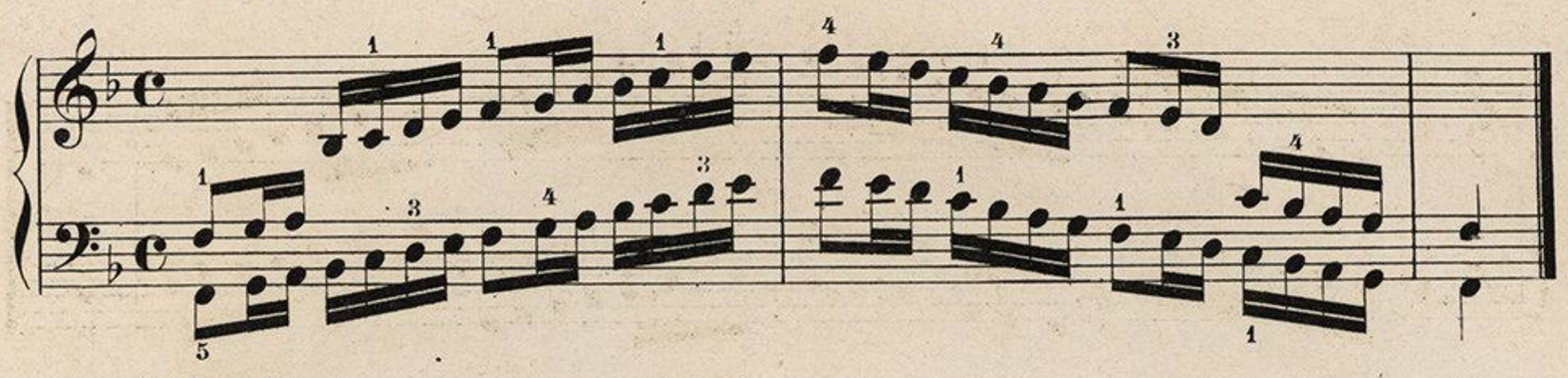
p

cresc.

ff

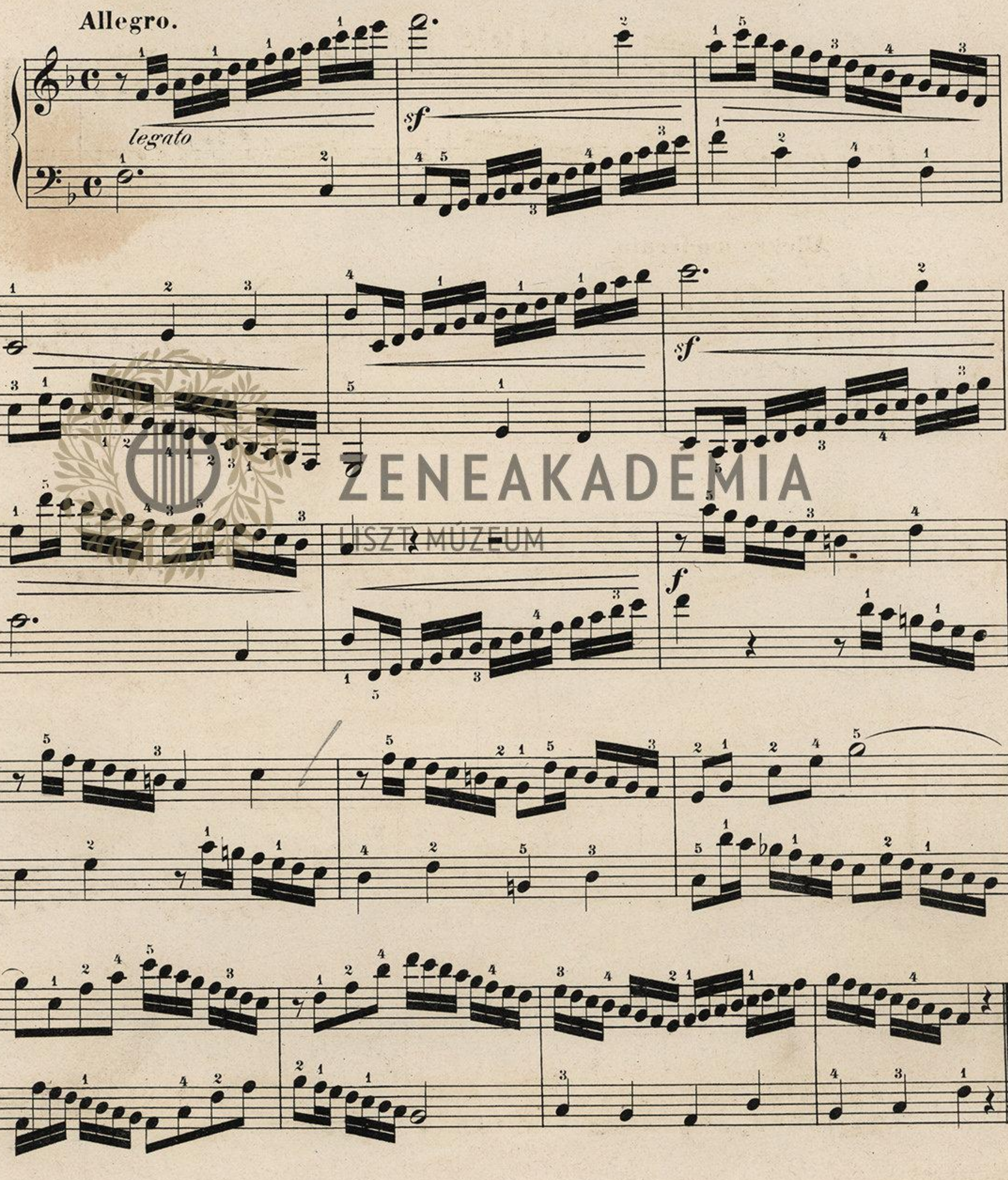
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

F dur.



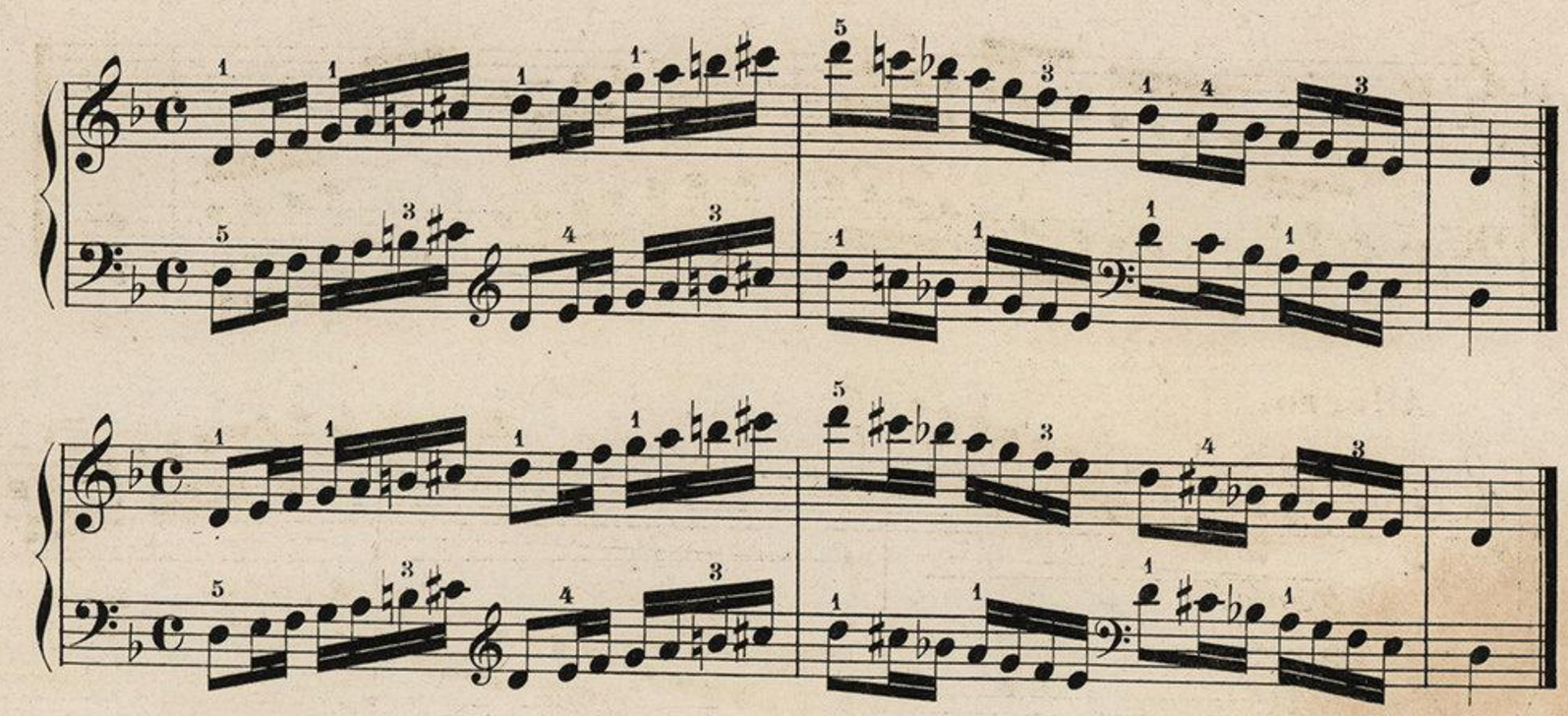
Allegro.

№ 3.



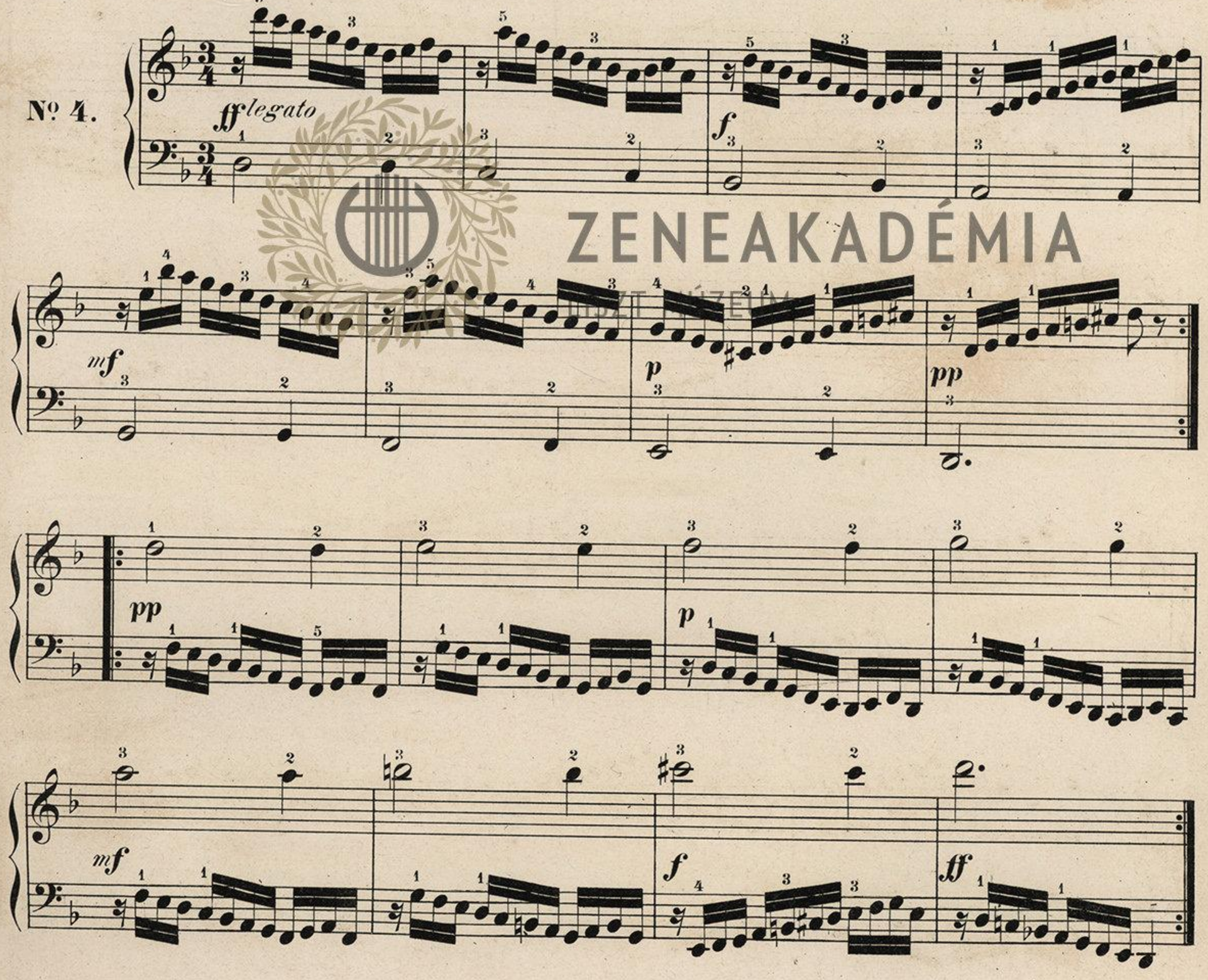
ZENEAKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

D moll.



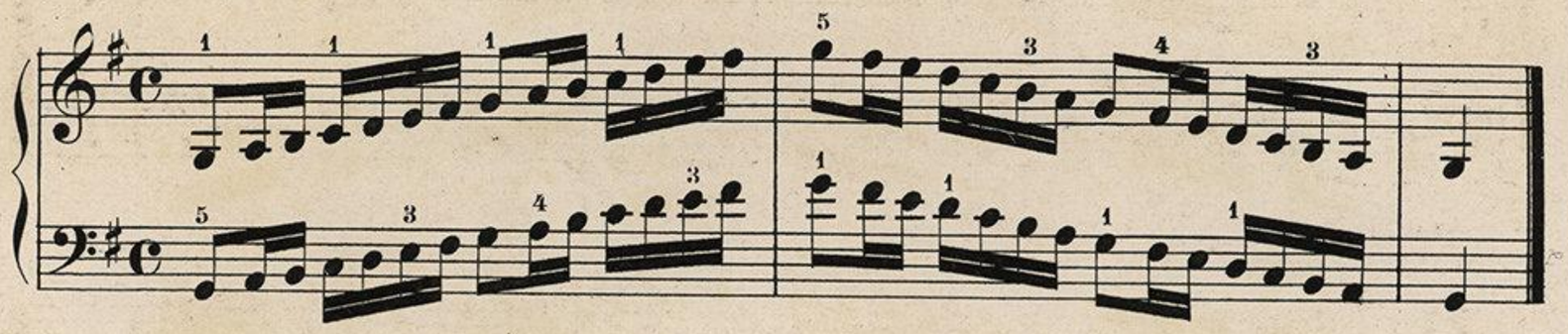
Allegro moderato.

№ 4.



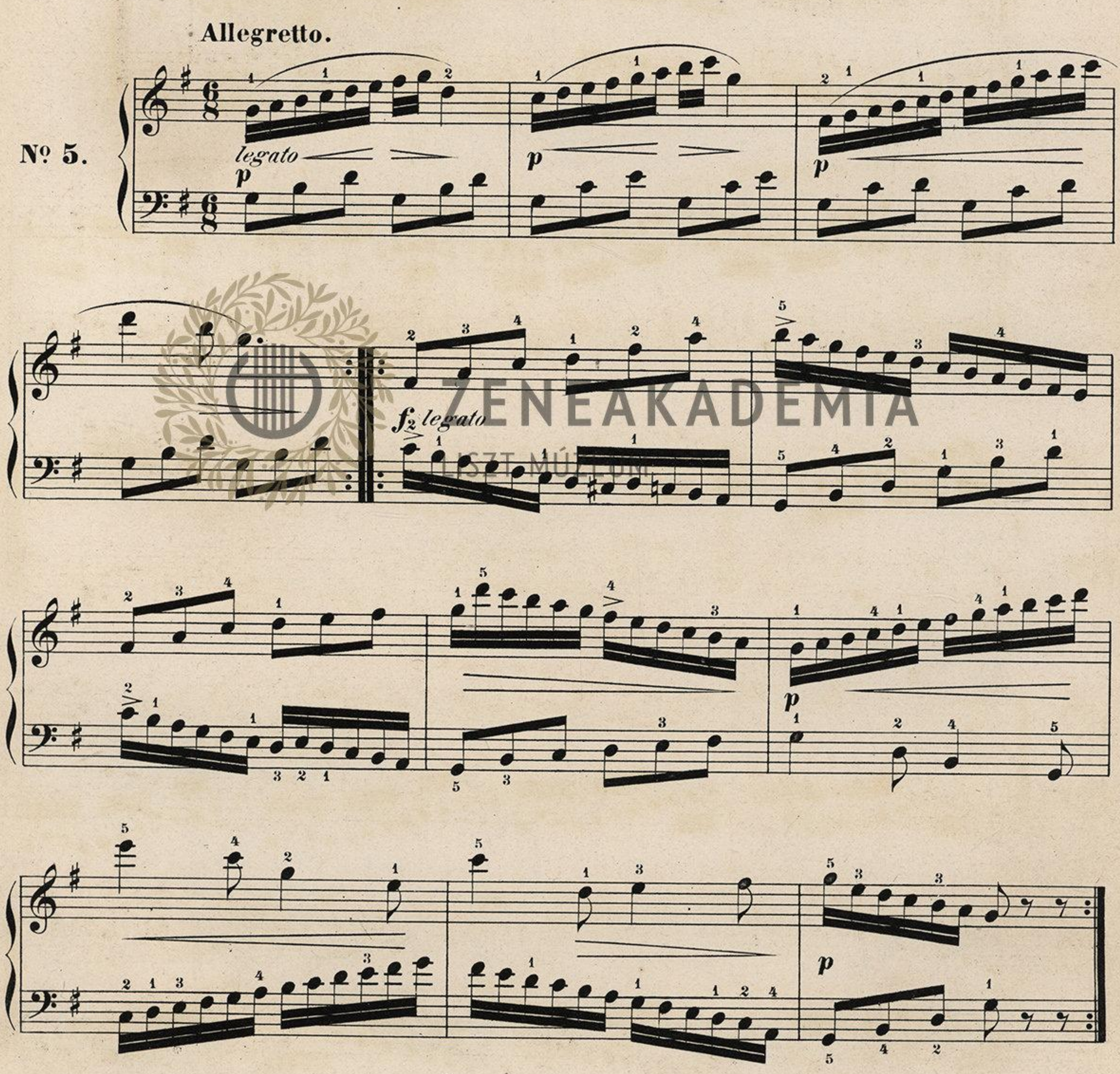
ZENEAKADÉMIA

G dur.



Allegretto.

№ 5.



ZENEAKADÉMIA

E moll.

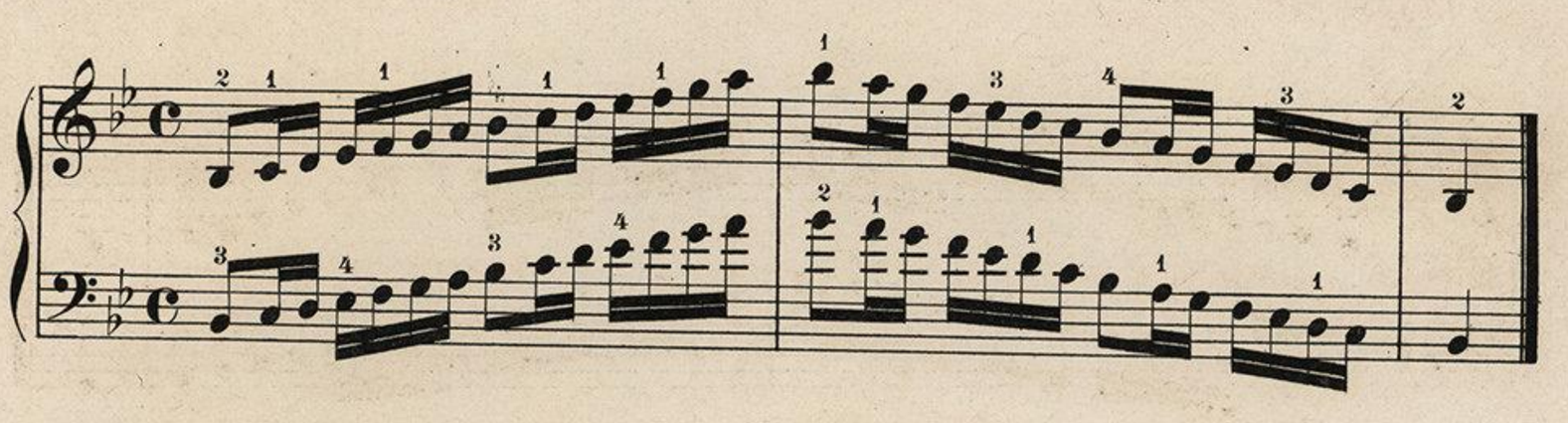
Moderato.

Nº 6.

legato

ZENEAKADÉMIA

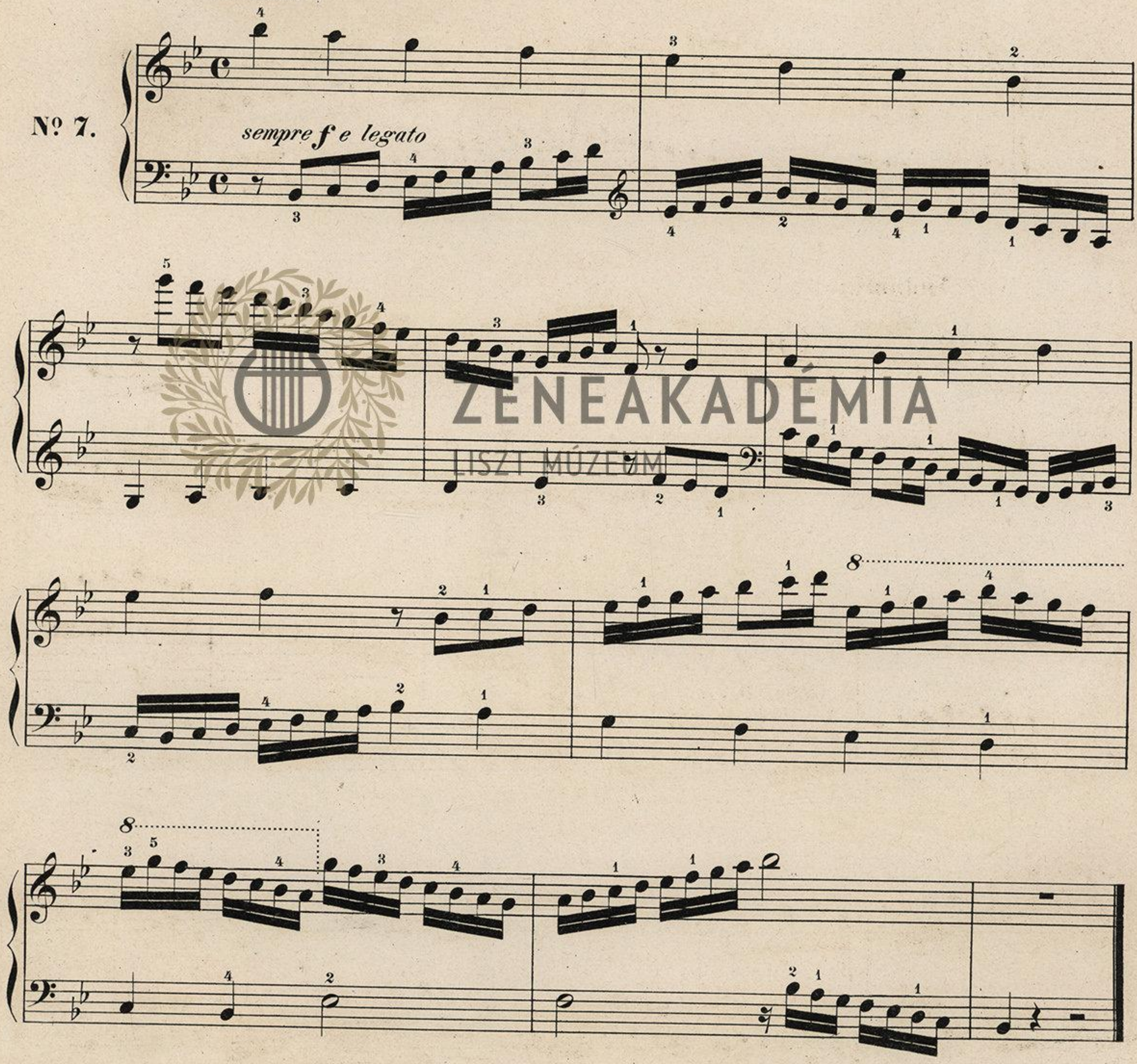
B dur.



Andante.

№ 7.

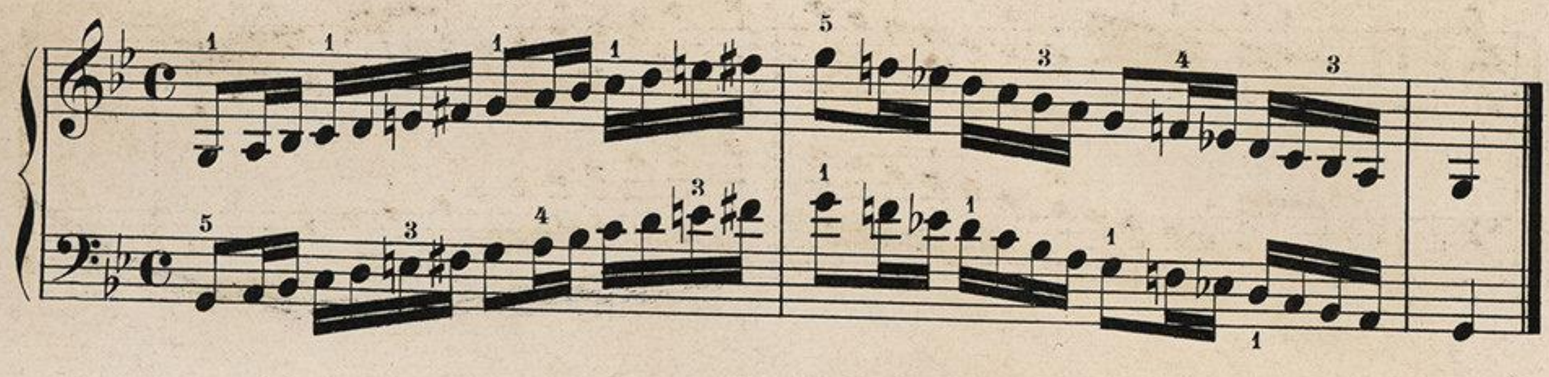
sempre f e legato

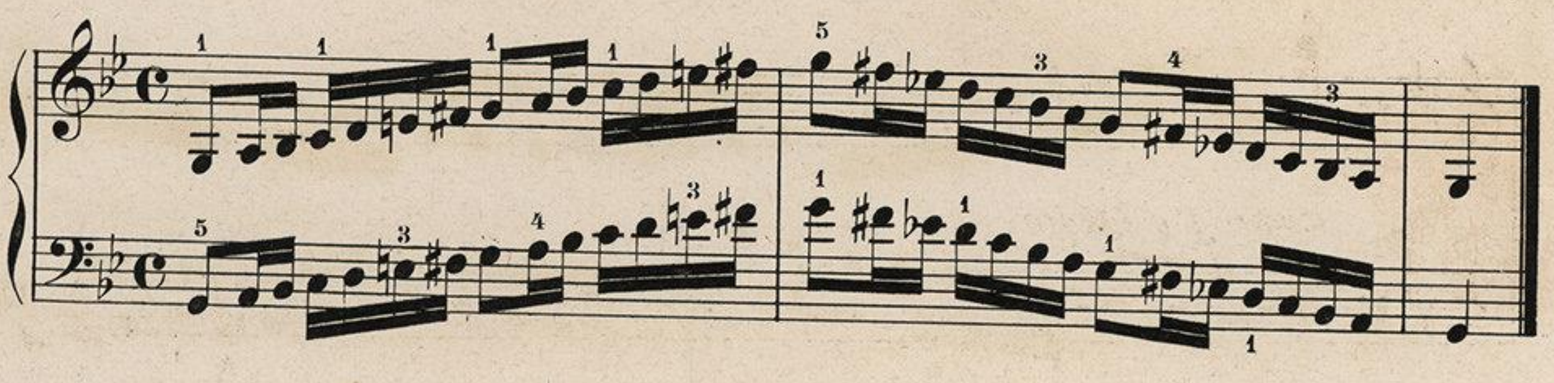


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA
33

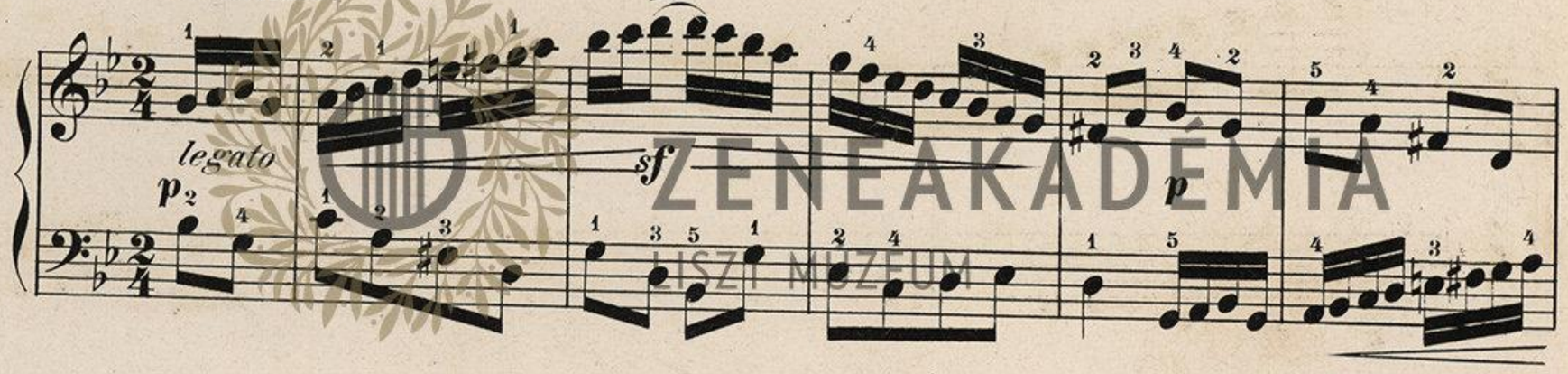
G moll.

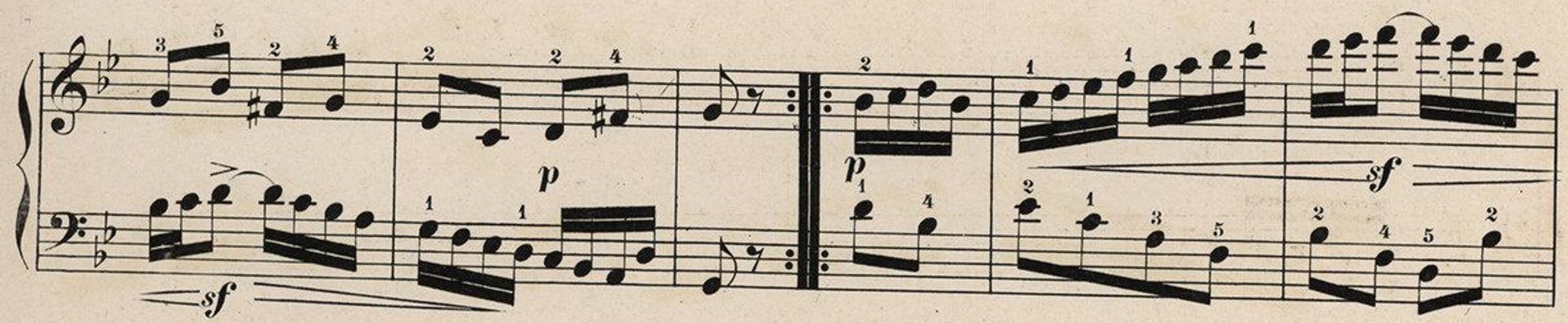


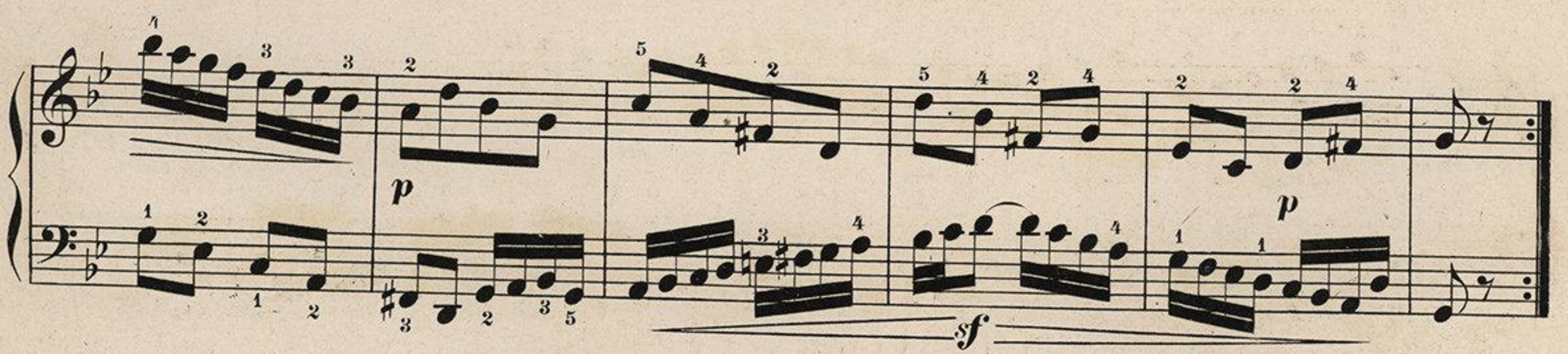


Andantino.

No 8.

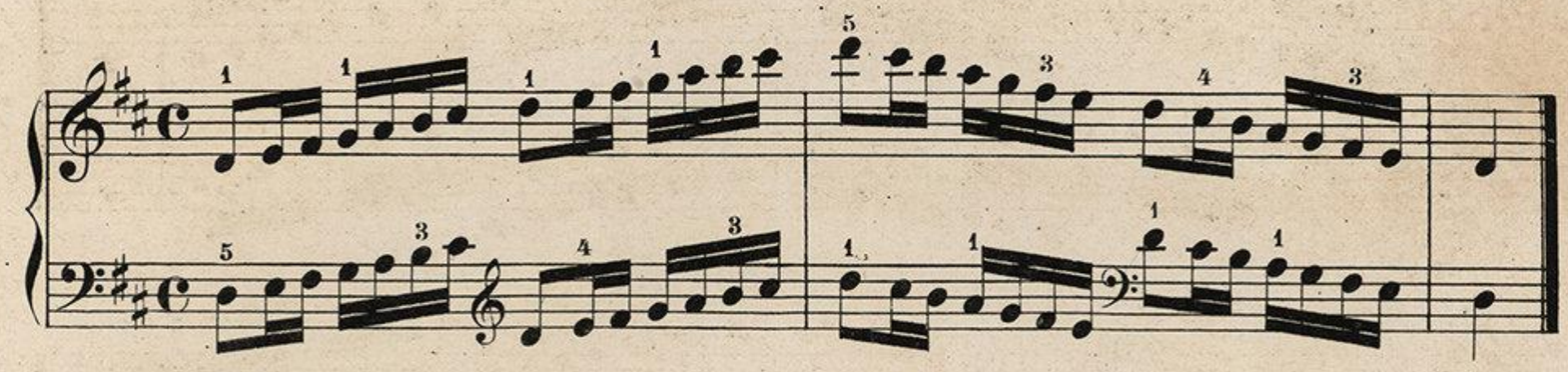






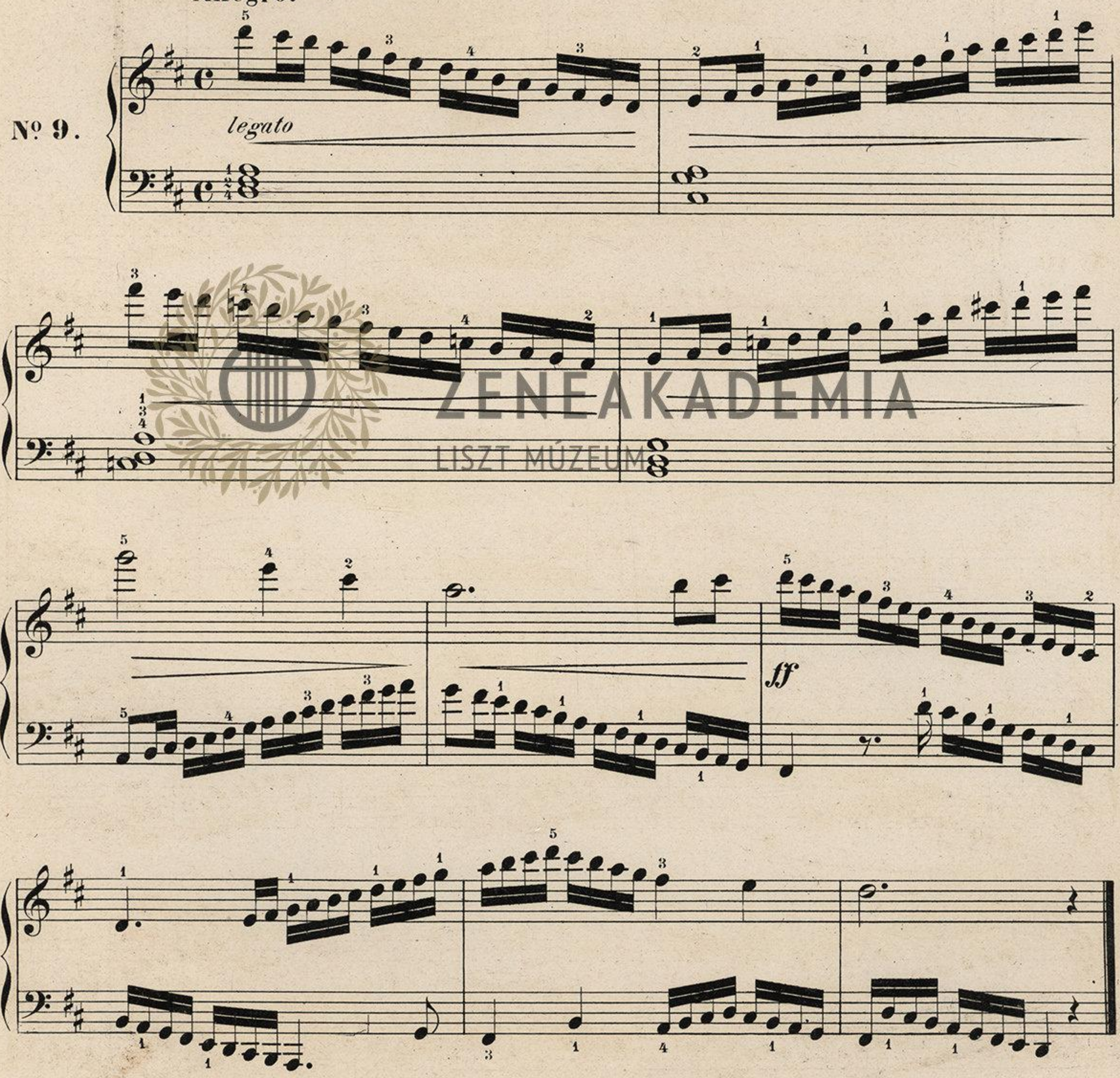
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

D dur.

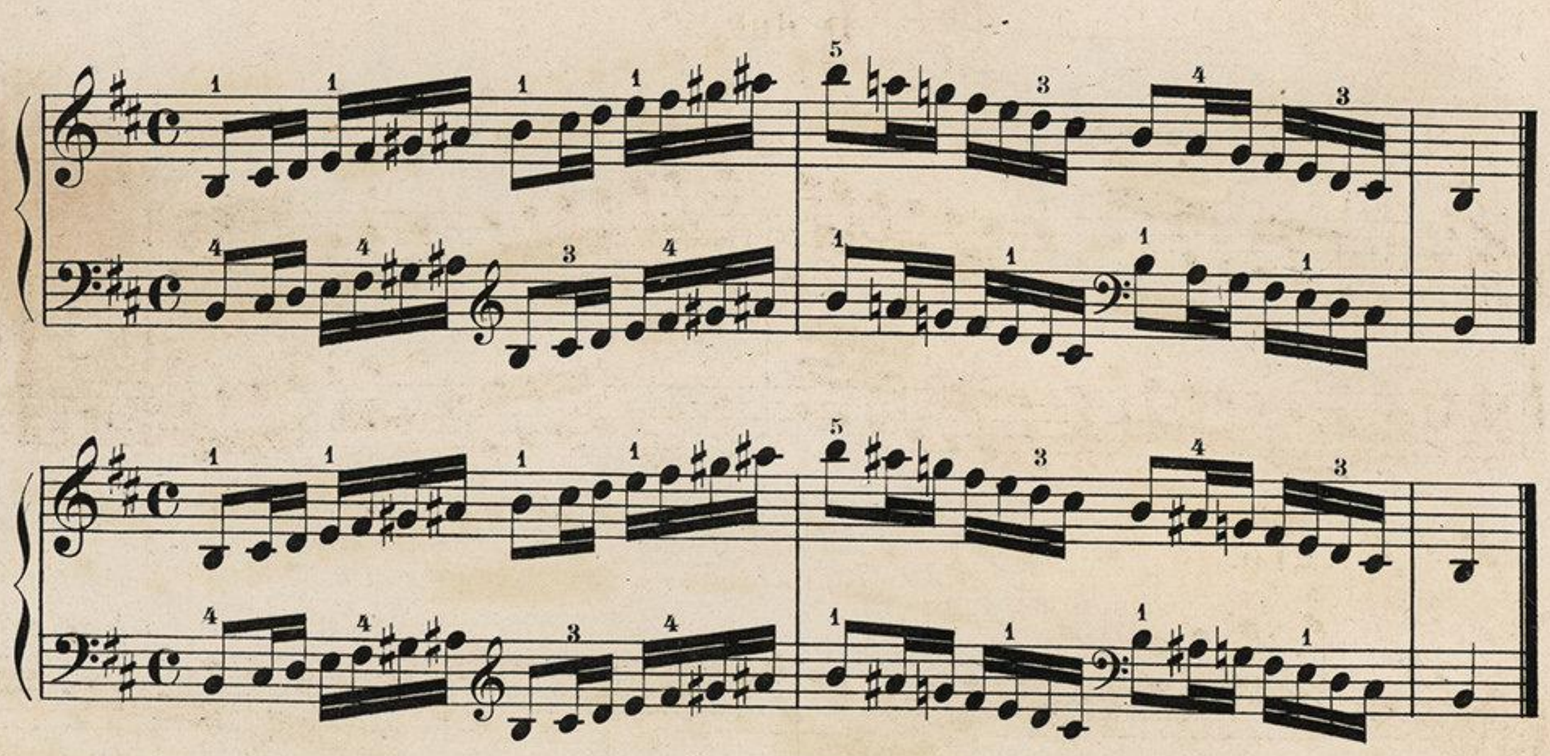


Allegro.

№ 9.

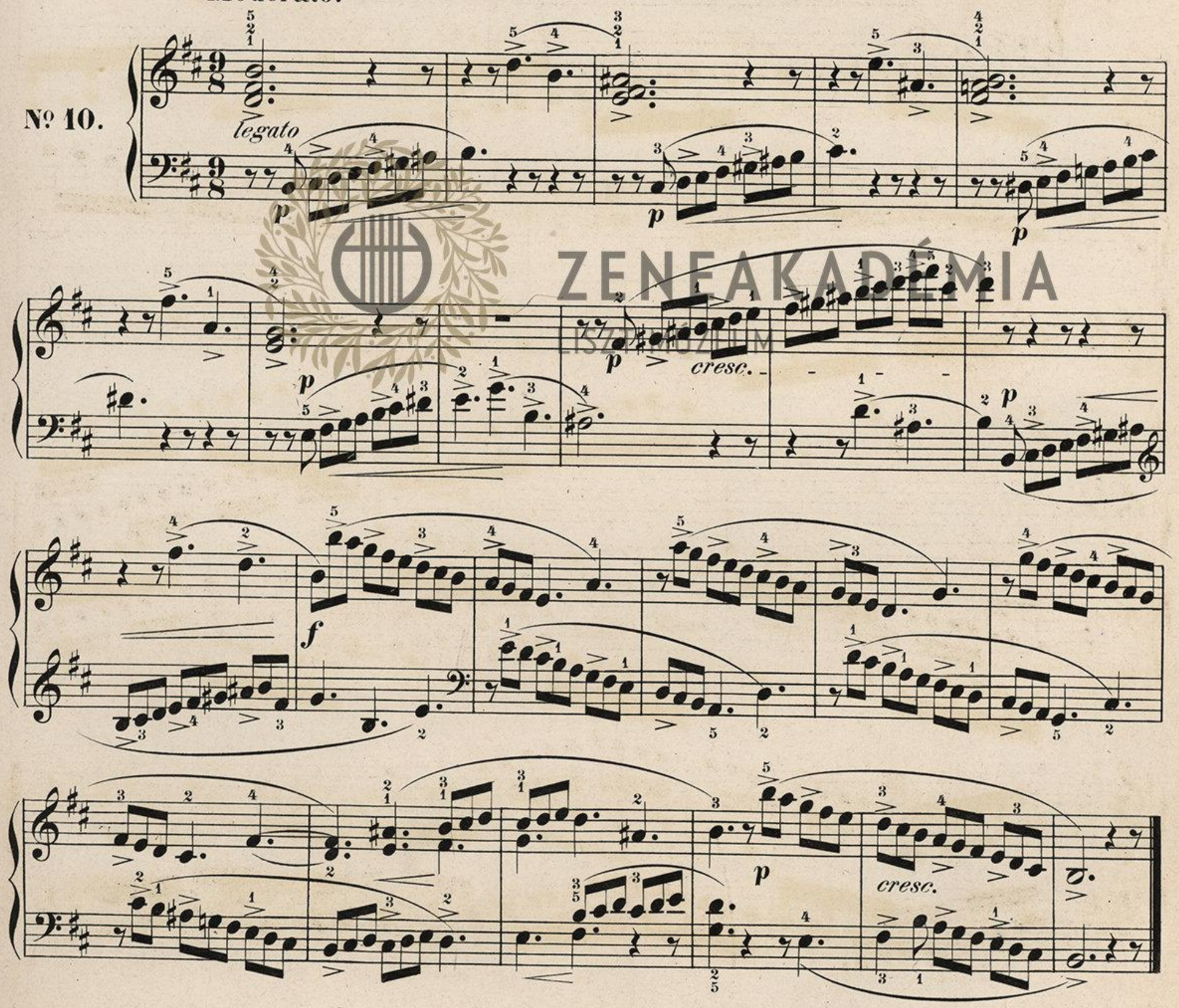


ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM



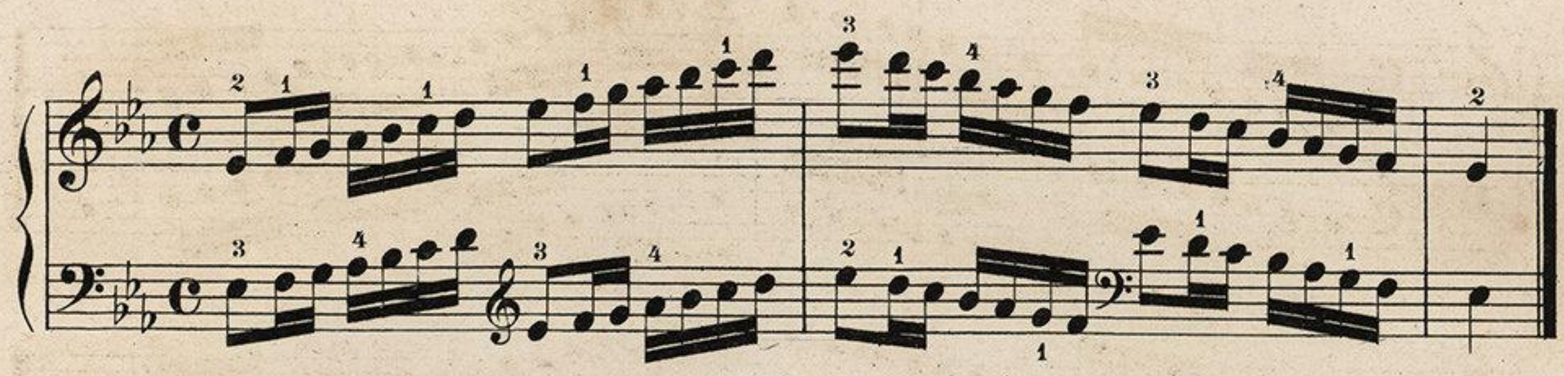
Moderato.

№ 10.



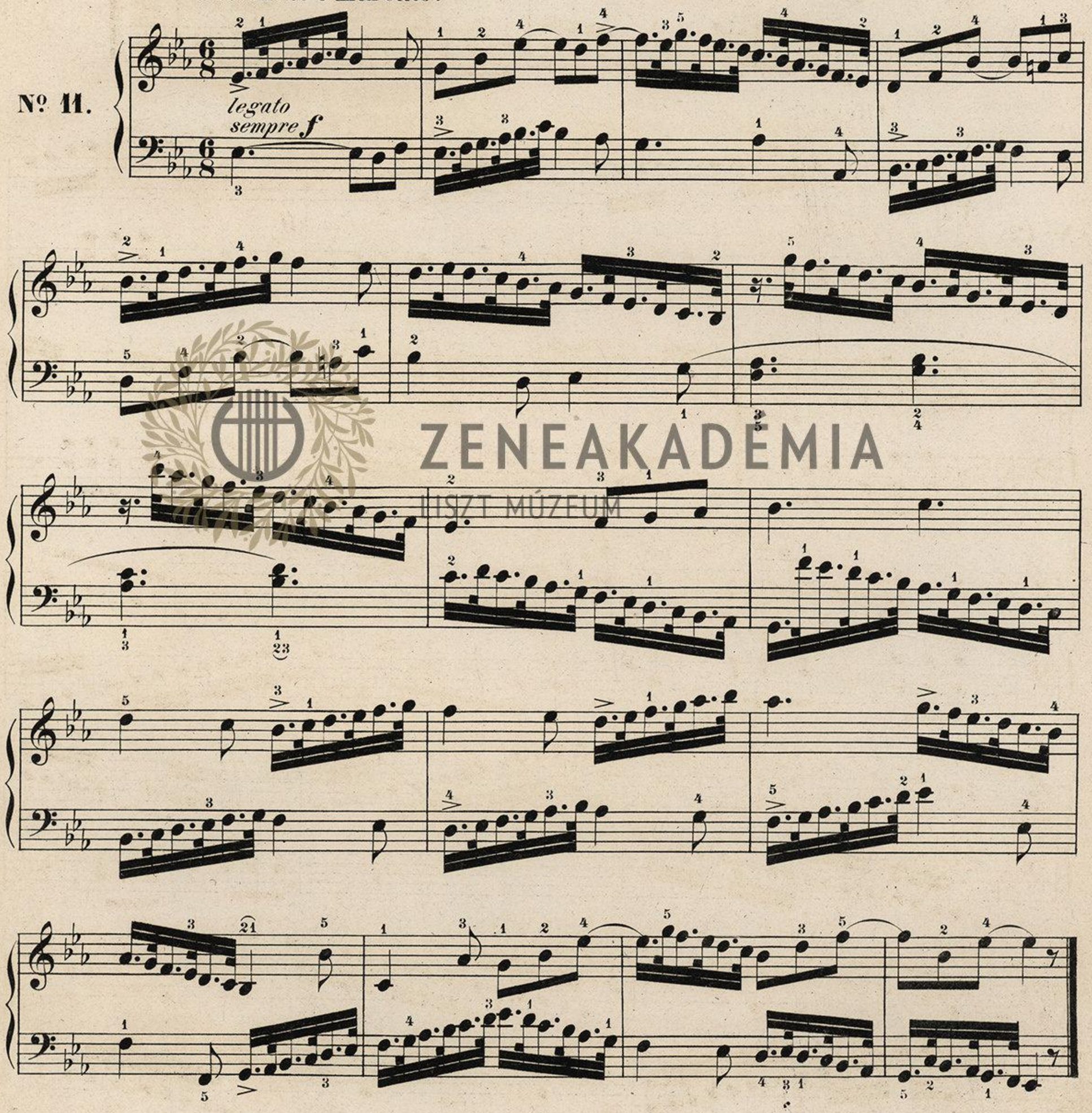
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es dur.



Sostenuto e marcato.

№ 11.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 12.

f legato

ff

f

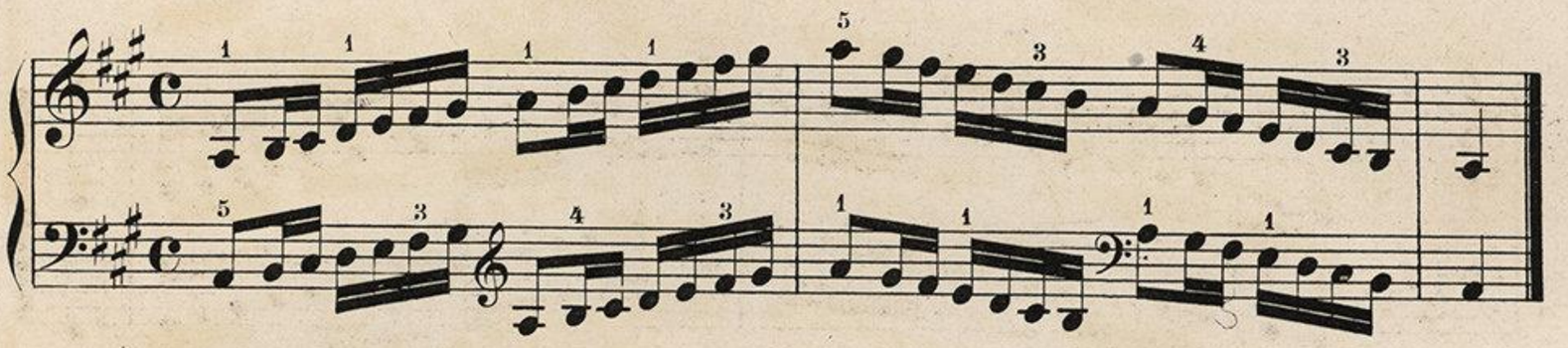
marcato

f

f

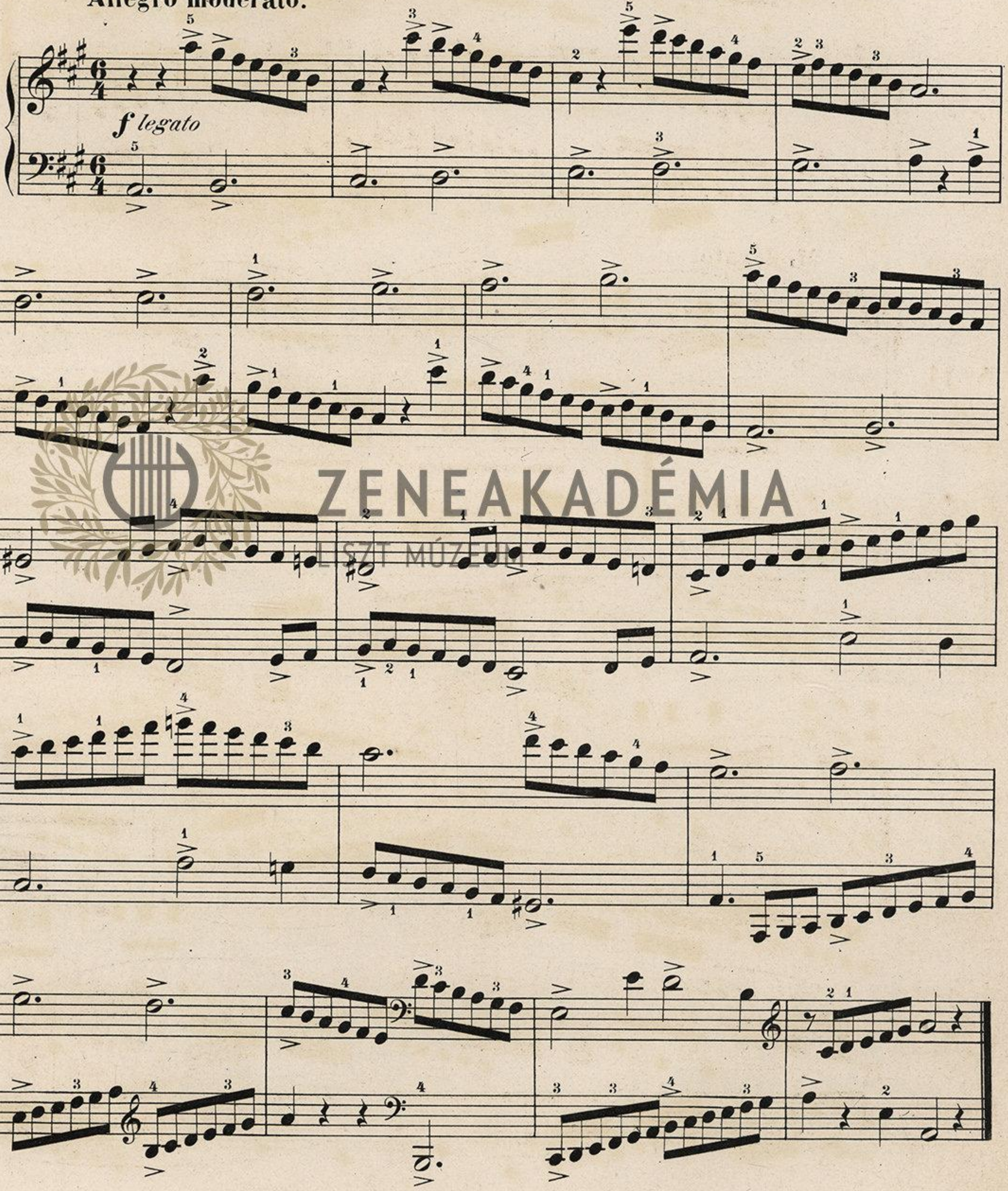
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A dur.



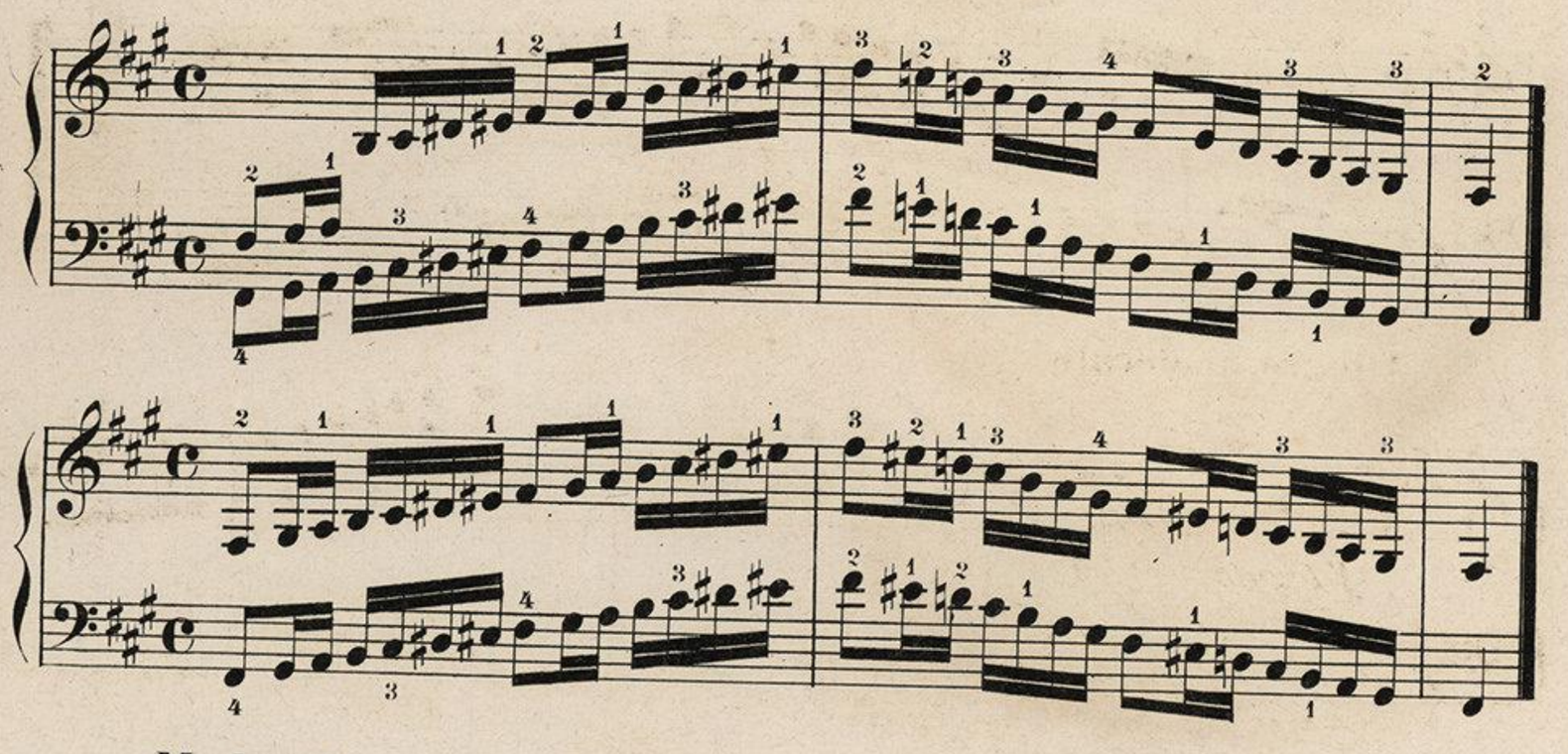
Allegro moderato.

№ 13.



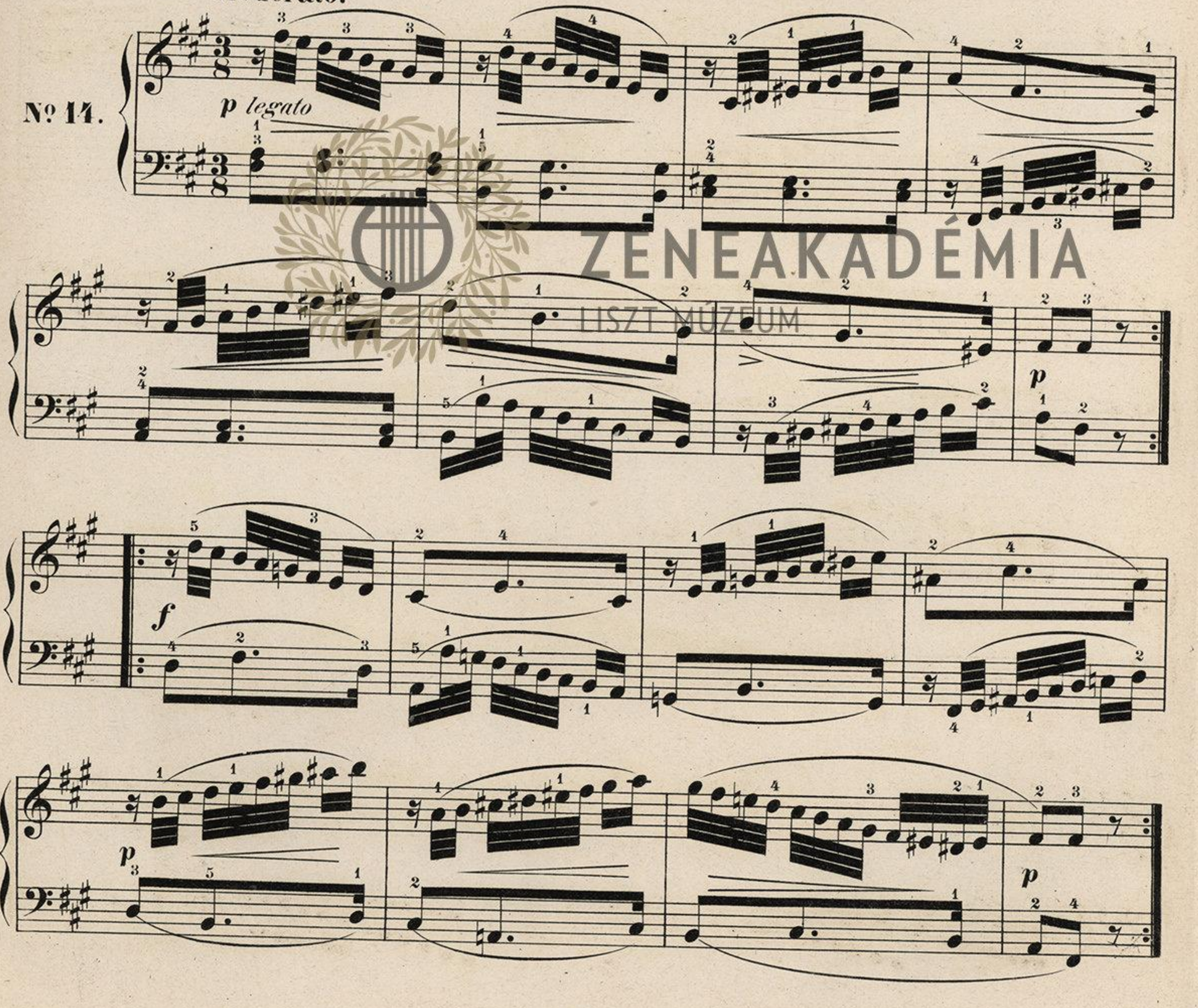
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fis moll.



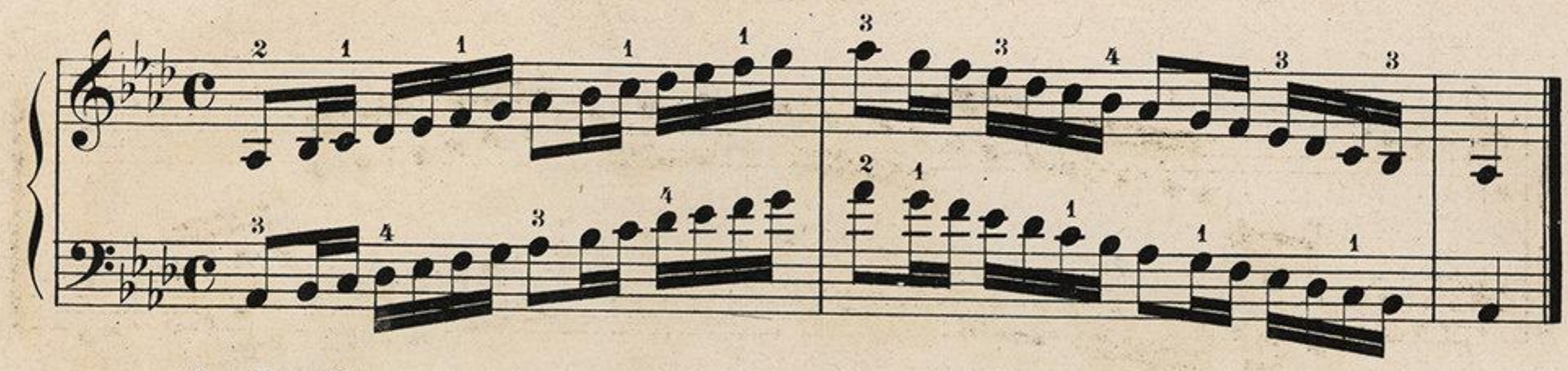
Moderato.

№ 14.



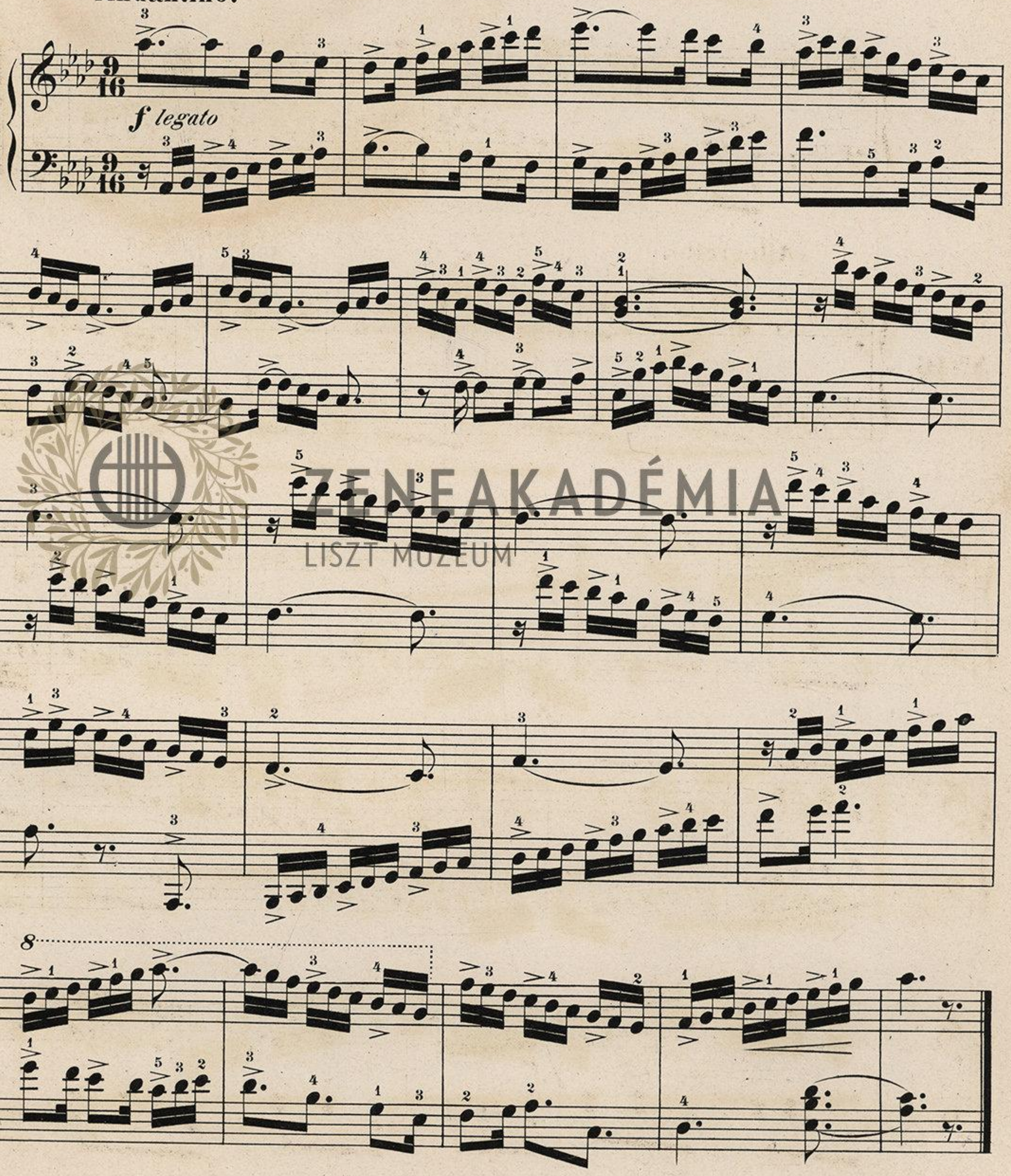
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

As dur.



Andantino.

№ 15.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegretto.

Nº 16.

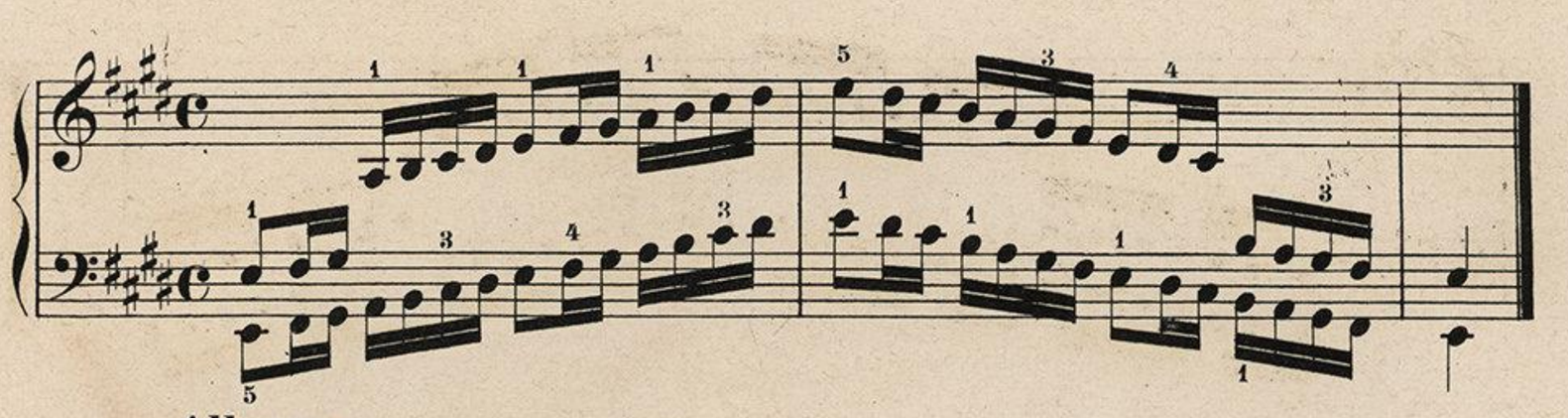
legato

dimin. *cresc.*

dim.

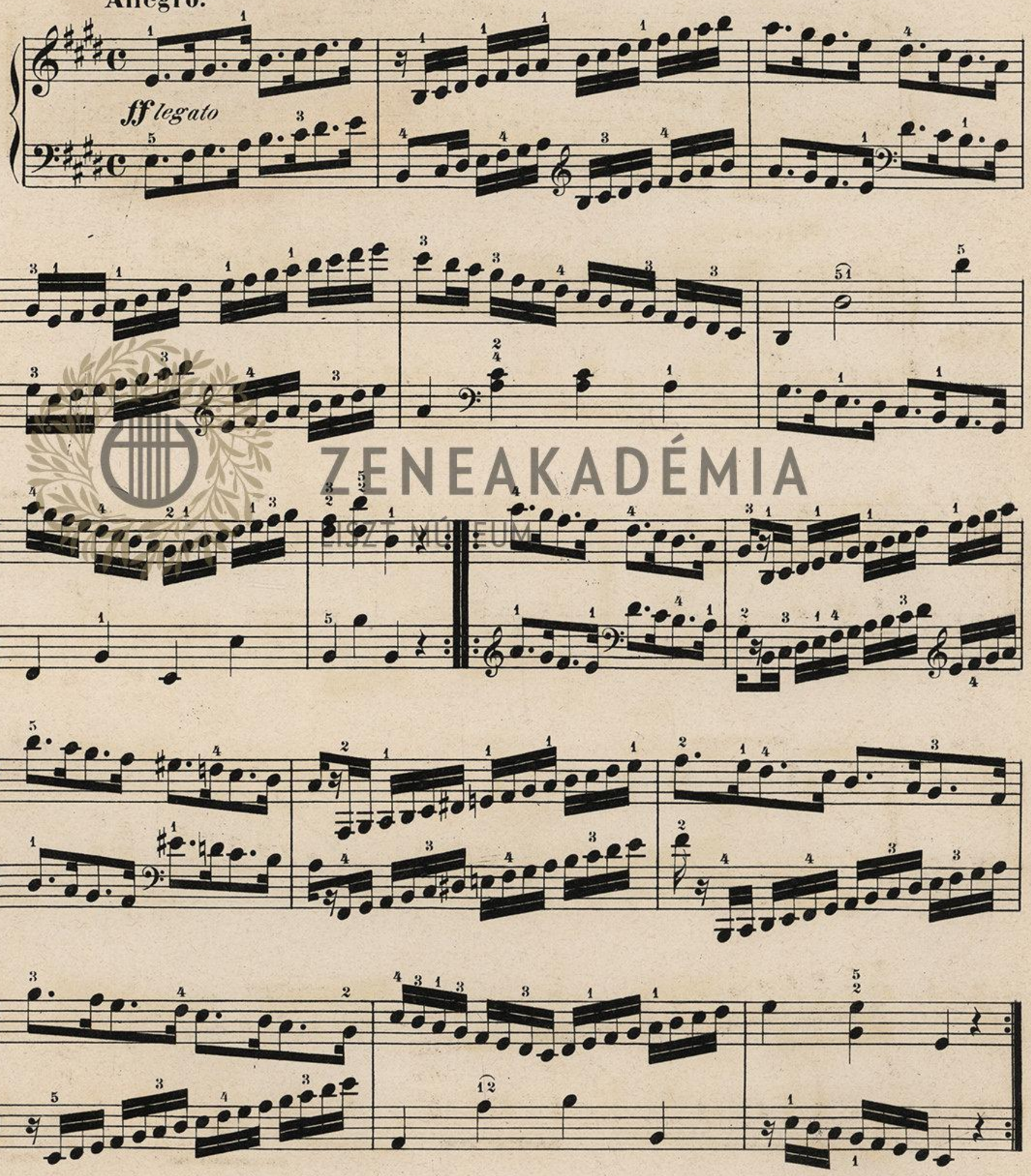
ZENEAKADÉMIA ISZT MÚZEUM

E dur.



Allegro.

№ 17.



ZENEAKADÉMIA ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

Vivace.

Nº 18.

p legato *cresc.* *f* *p*

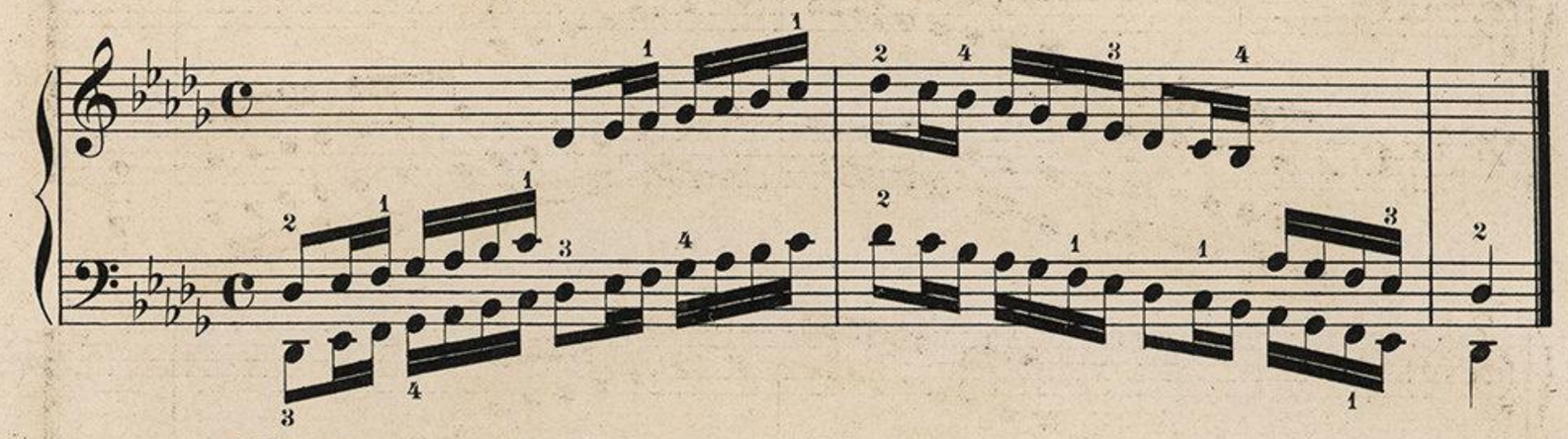
f *dim.* *p*

p *cresc.* *f* *p* *sf*

f *dim.* *p*

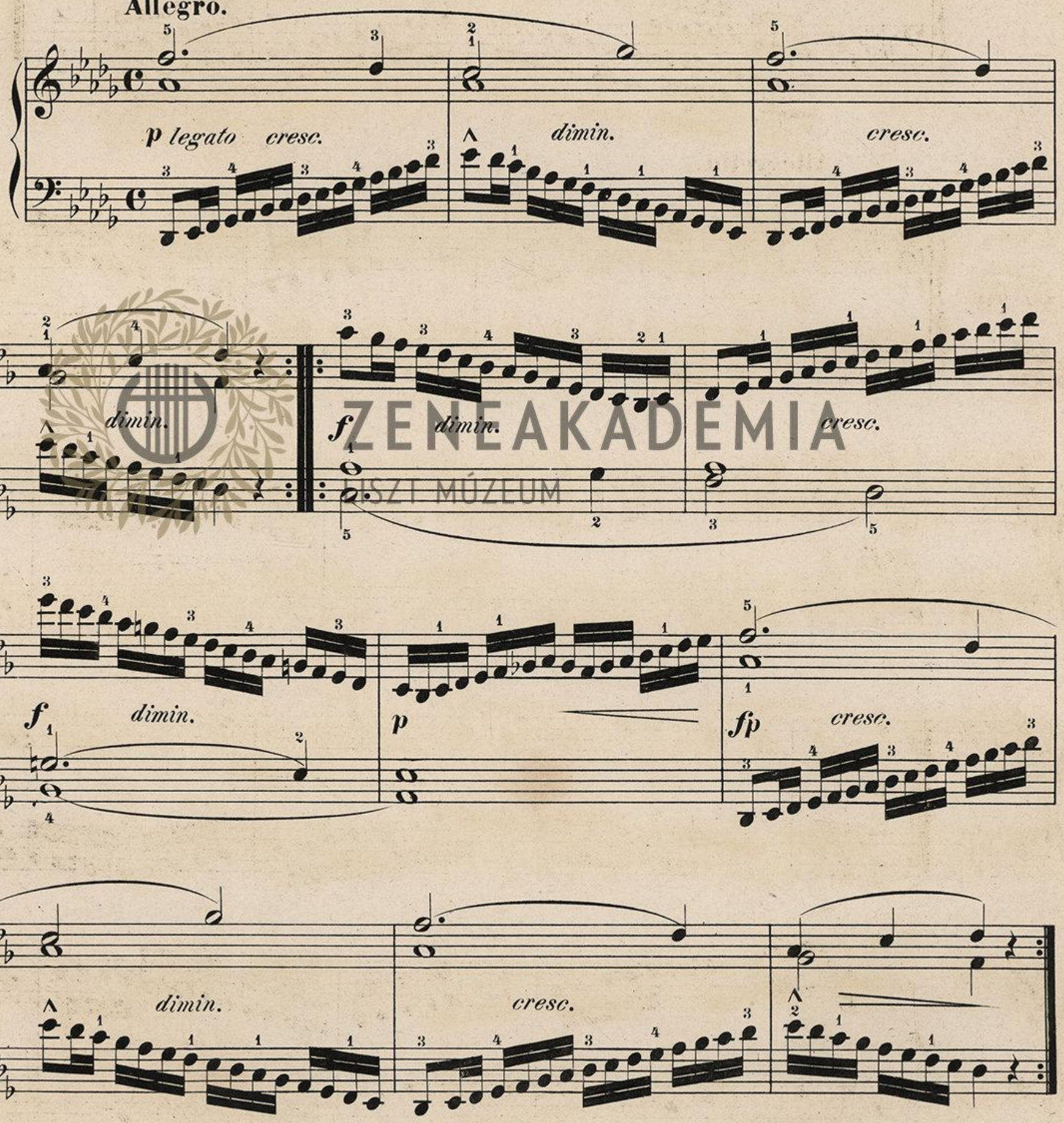
ZENEAKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI MÚZEUM

Des dur.

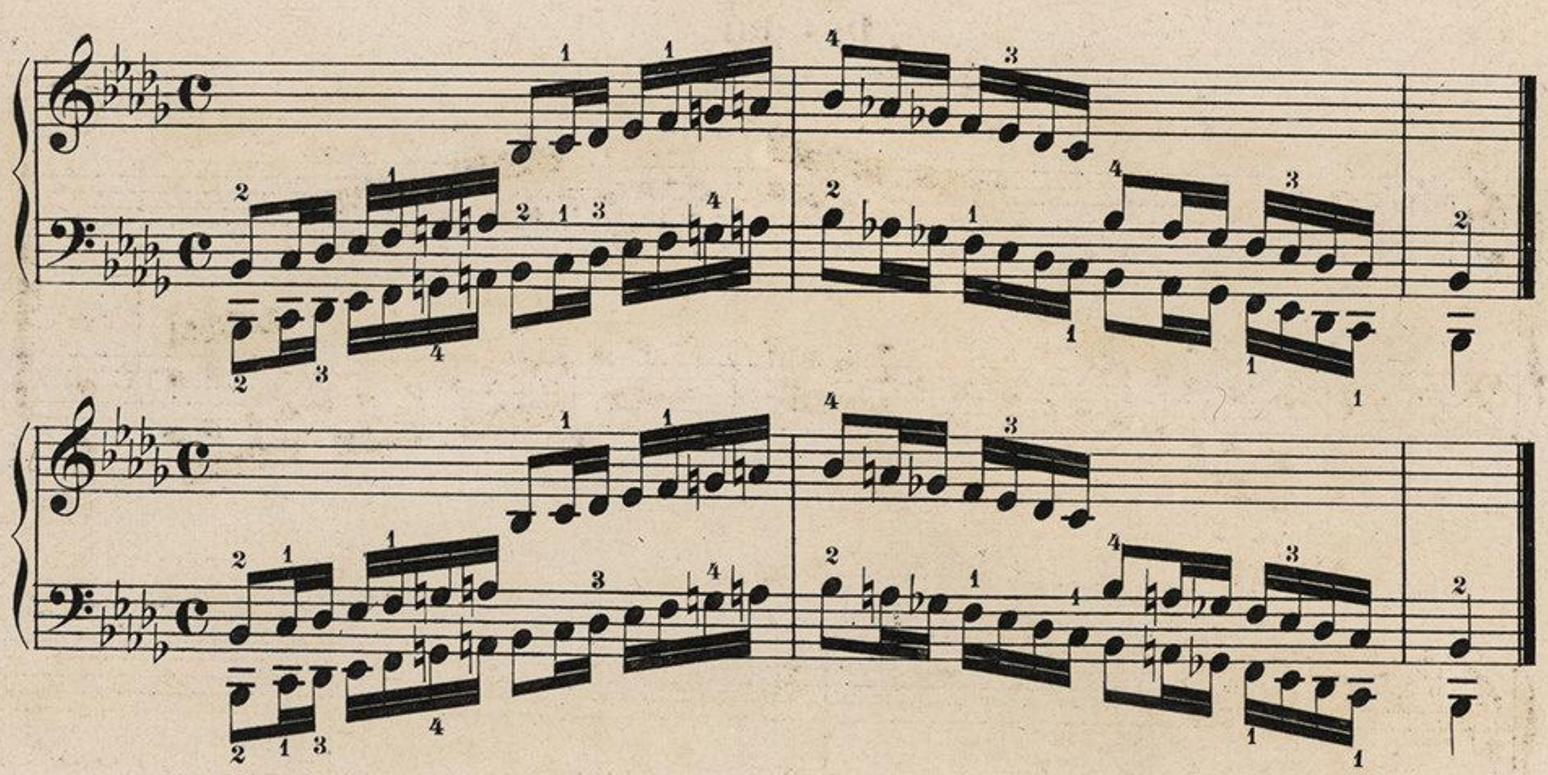


Allegro.

№ 19.

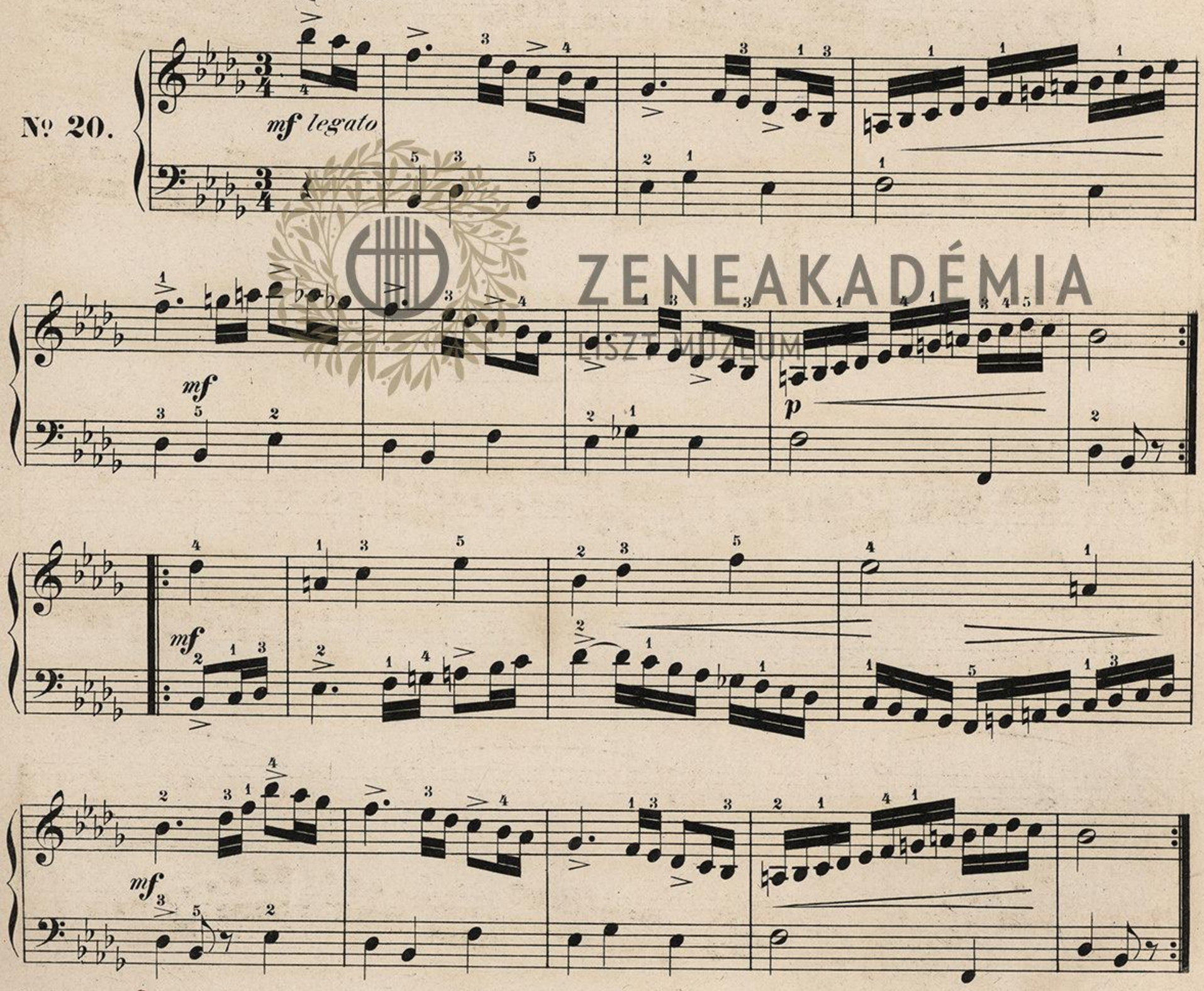


ZENEAKADÉMIA
ZENEI MÚZEUM



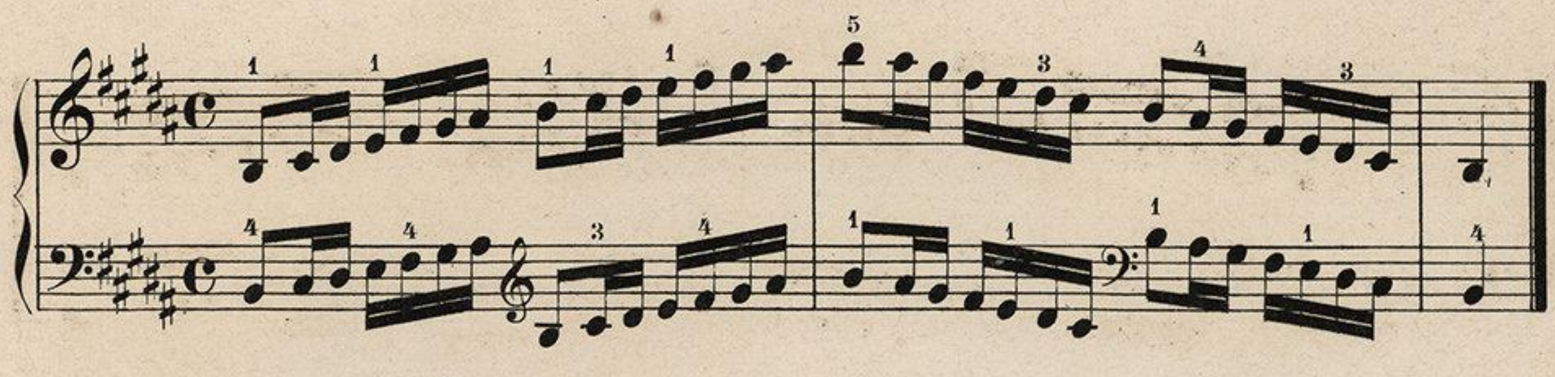
Allegretto.

№ 20.



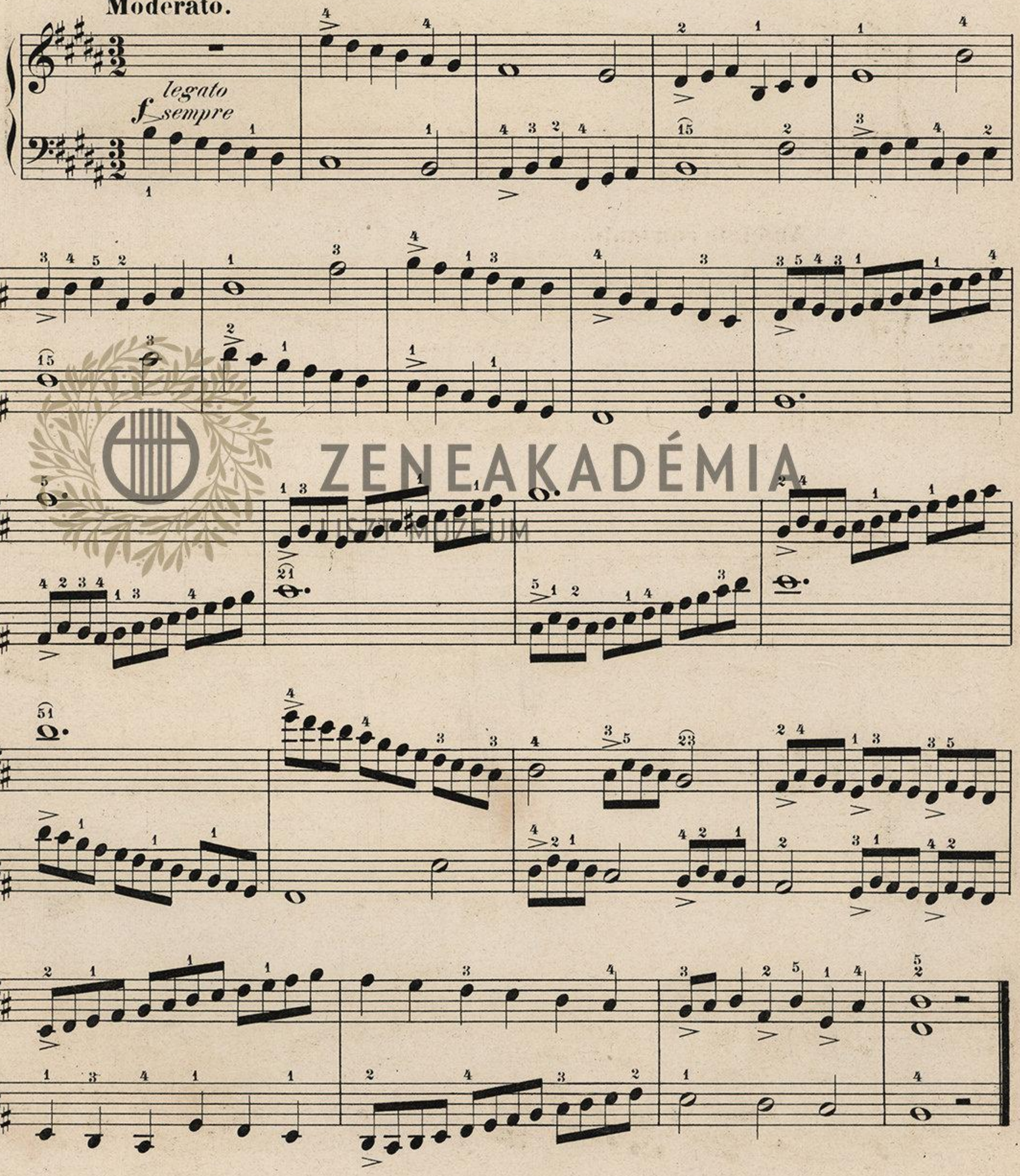
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

H dur.



Moderato.

№ 21.



ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰZEUM

Gis moll.

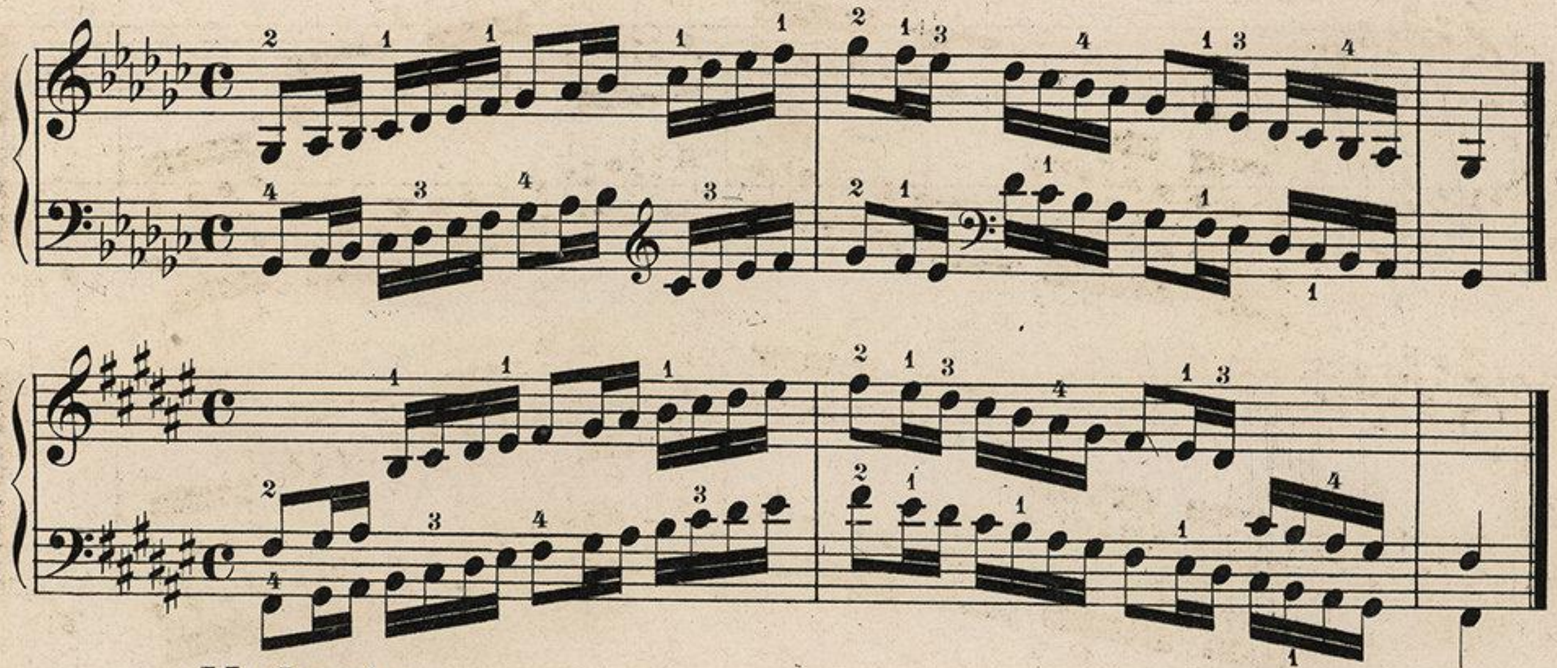
Andante con moto.

№ 22.

f legato

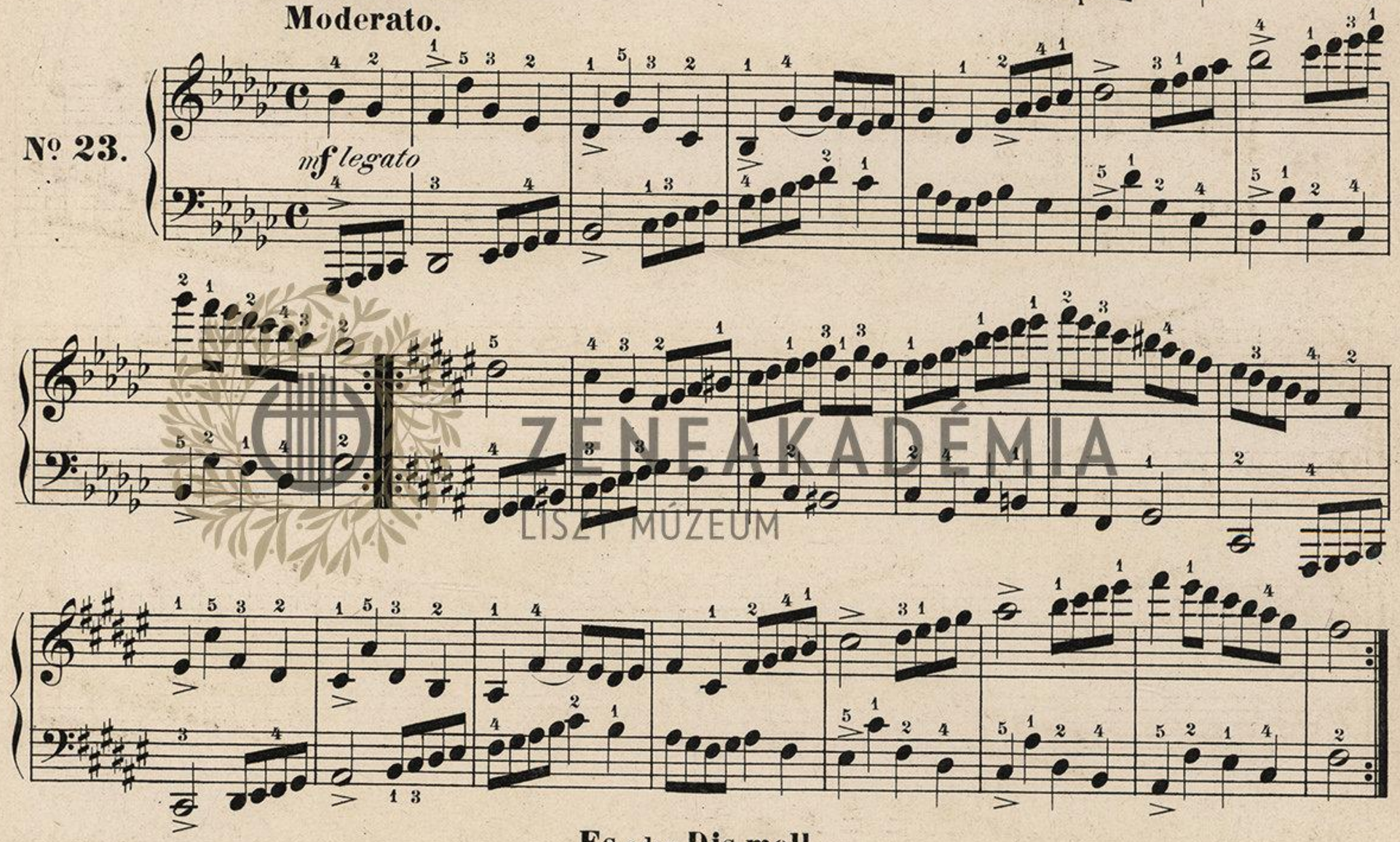
ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR ÉS MÚZEUM

Ges oder Fis dur.



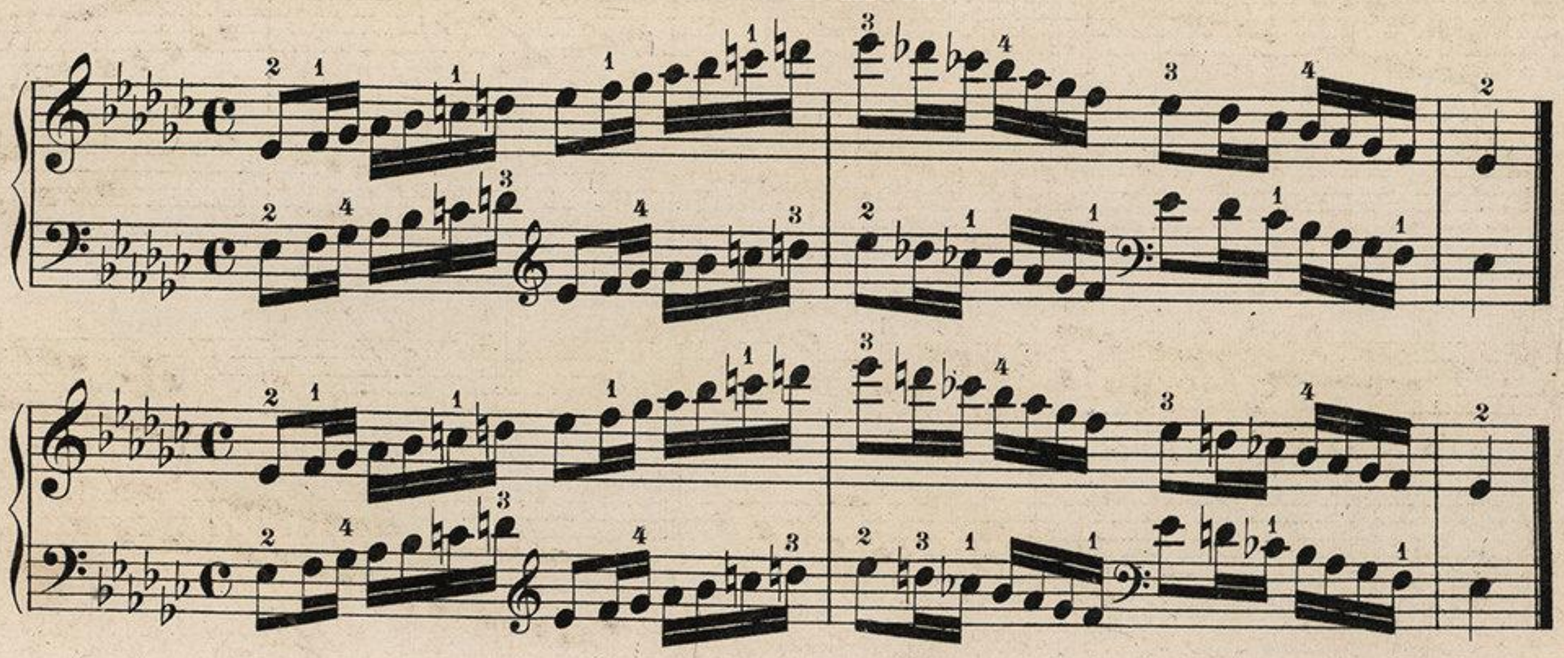
Moderato.

№ 23.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es oder Dis moll.



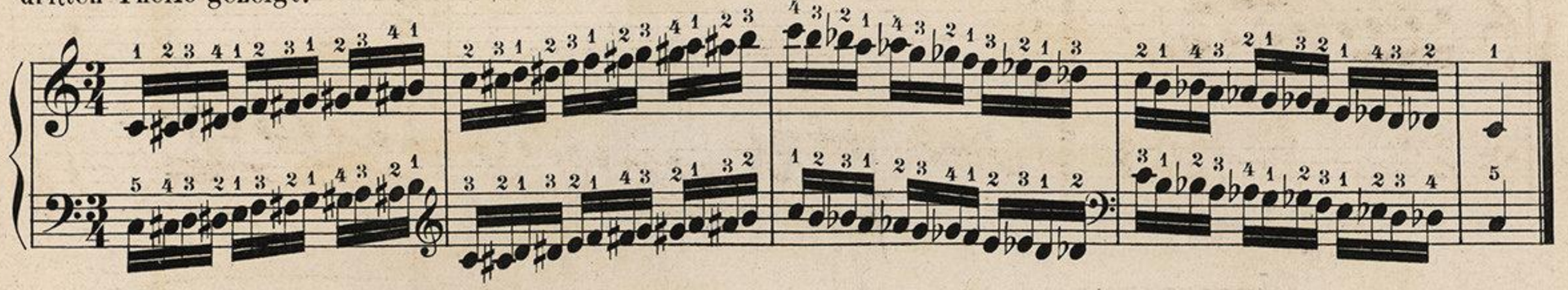
Moderato.

Nº 24.

f legato sempre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

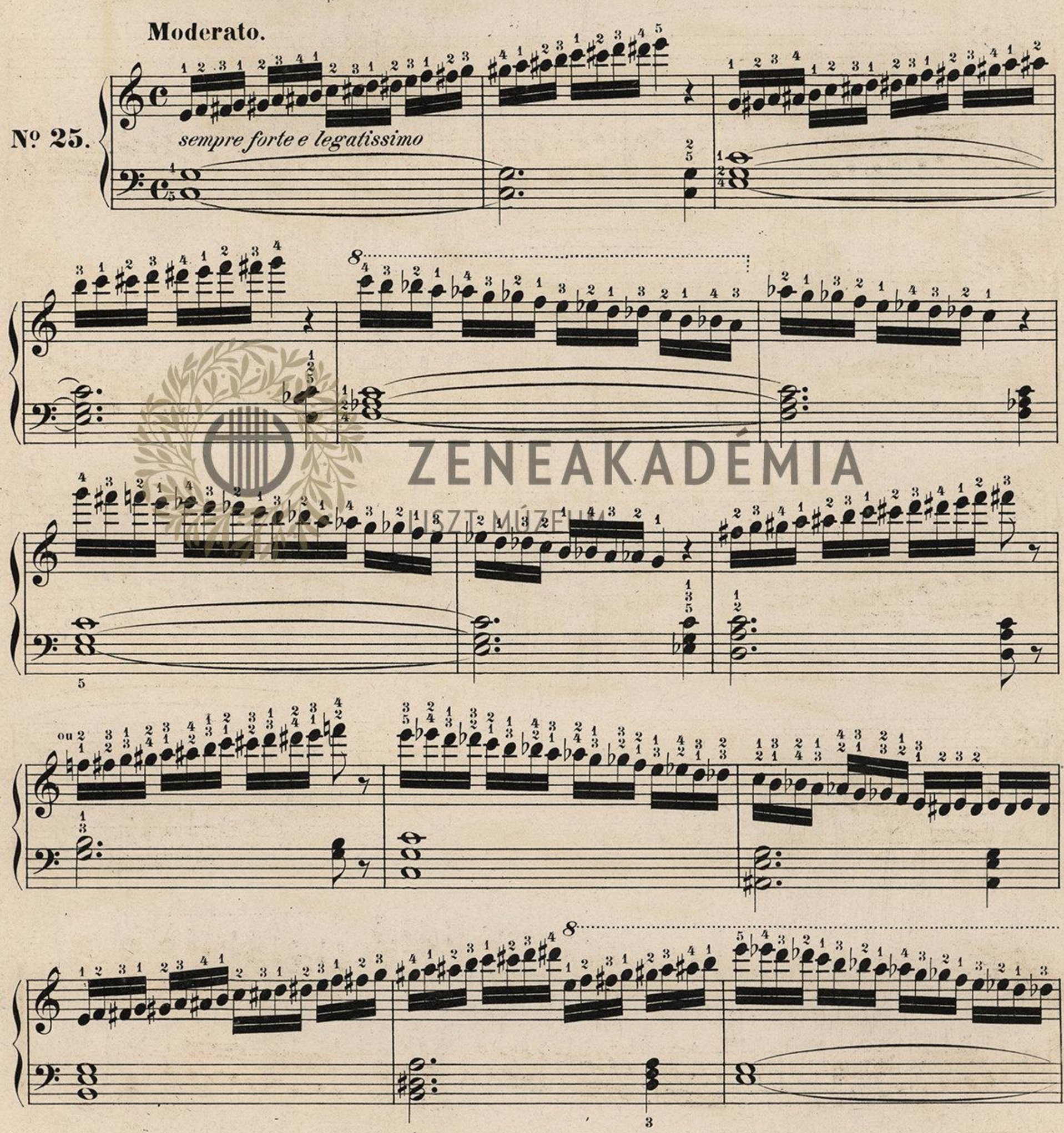
Der hier gewählte Fingersatz für die chromatische Tonleiter ist berechnet auf das gebundene, getragene Spiel, welches wir bereits als die Grundlage des Clavierspiels bezeichnet haben. Der Fingersatz für das brillante Genre wird im dritten Theile gezeigt.



Moderato.

Nº 25.

sempre forte e legatissimo



ZENEAKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

8

f

ff

8

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 38.

Sechszehn Etüden für verschiedene technische und musikalische Zwecke.

Egalisirung der Finger.

Allegretto.

№ 1.

ten. *sempre f* *ten.* *ten.* *ten.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro moderato.

№ 2.

p *cresc.* *f*

dimin.

f

p *cresc.* *f*

dimin.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 3.

sempre f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

Allegro.

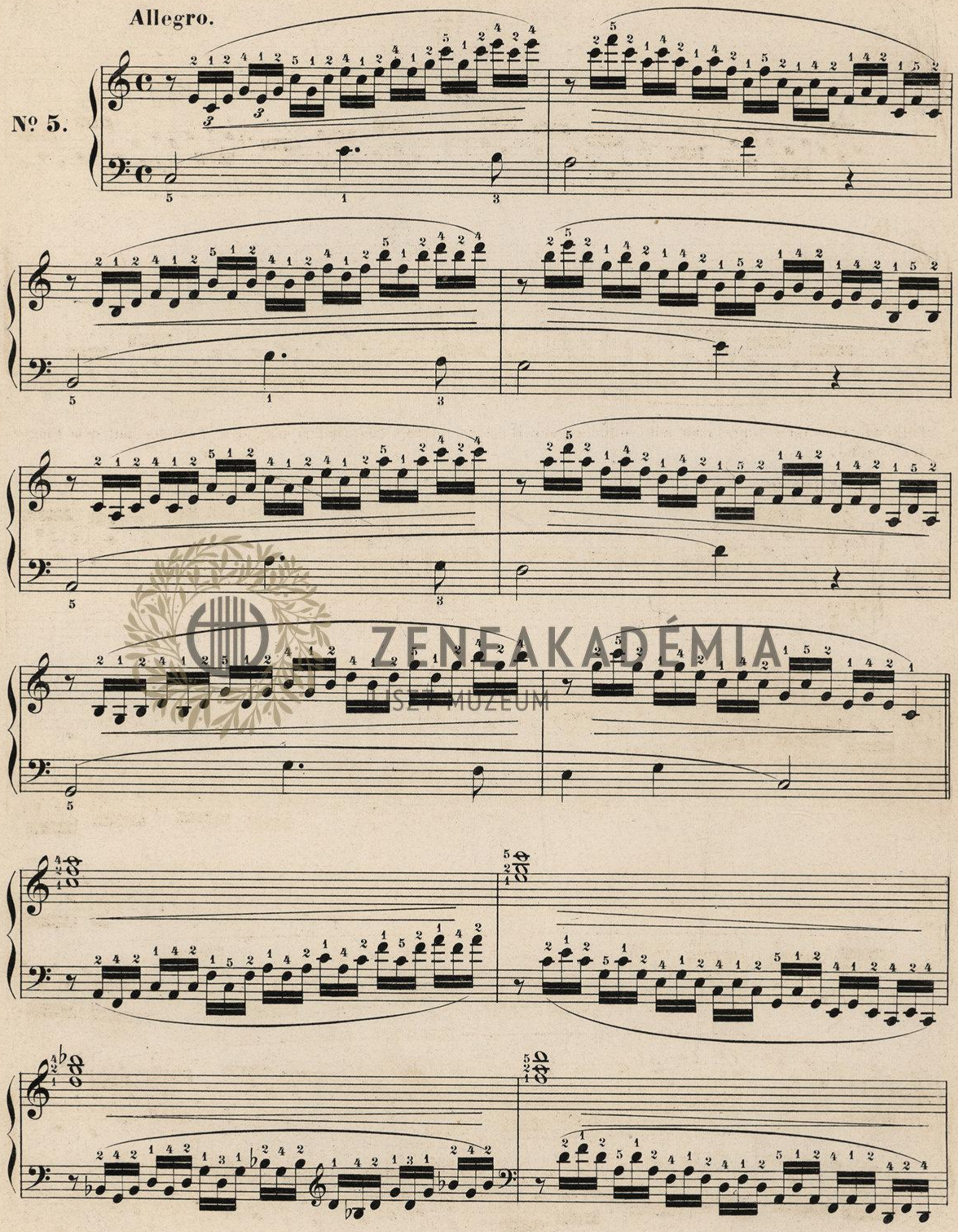
№ 4.

f

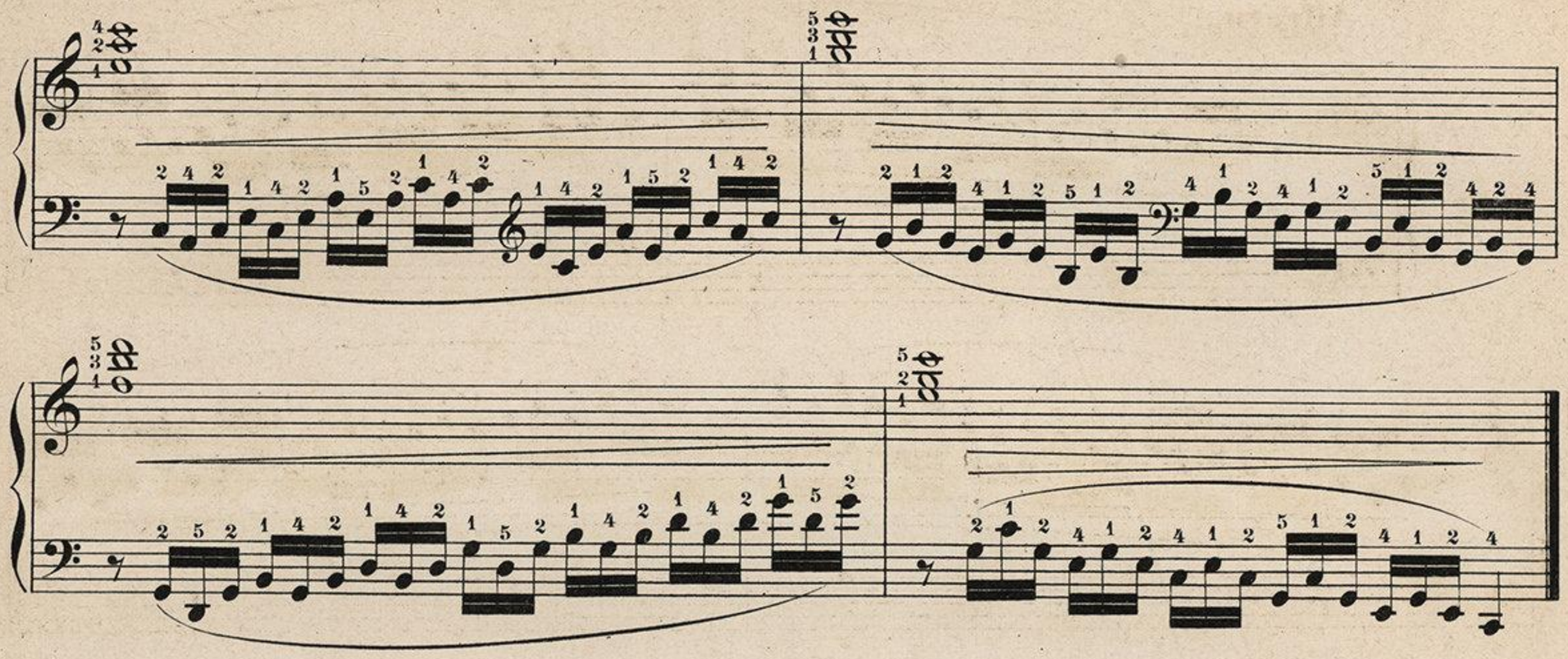
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 5.



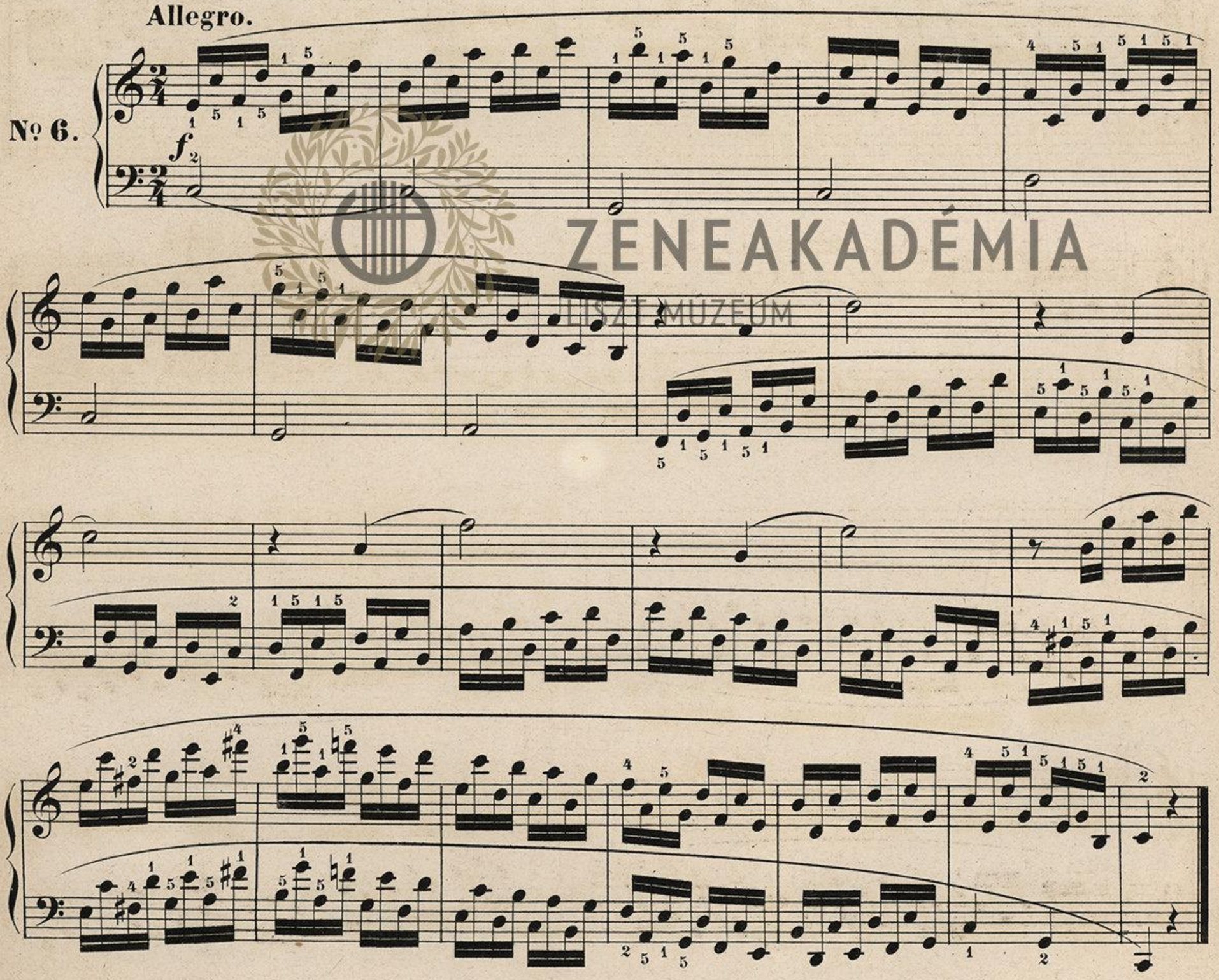
ZENEAKADÉMIA
MUSEUM



Folgende Uebungen führe man mit vollkommener Ruhe des Armes aus, indem man den Ton nur mit dem Fingergelenk bildet.

Allegro.

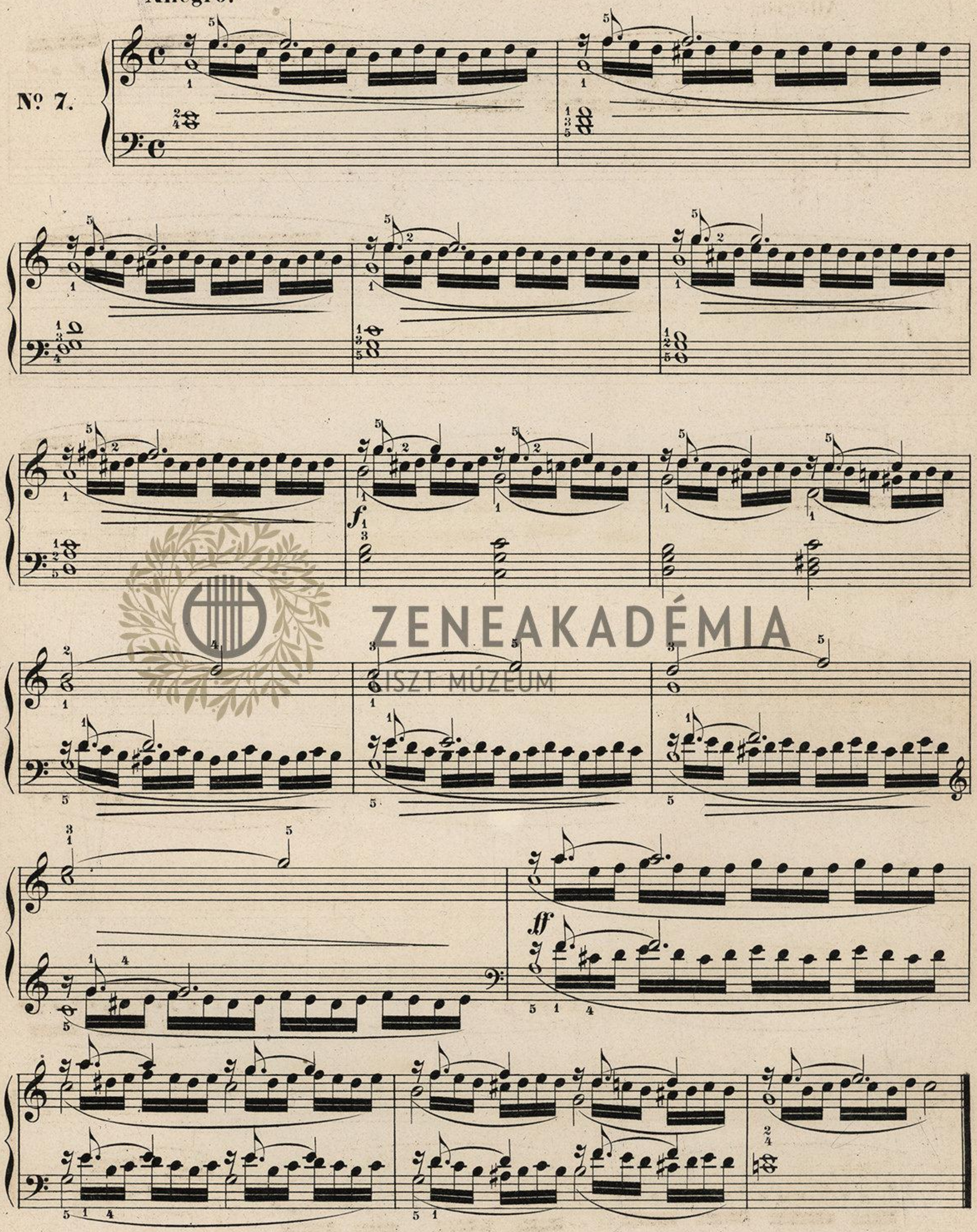
№ 6.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

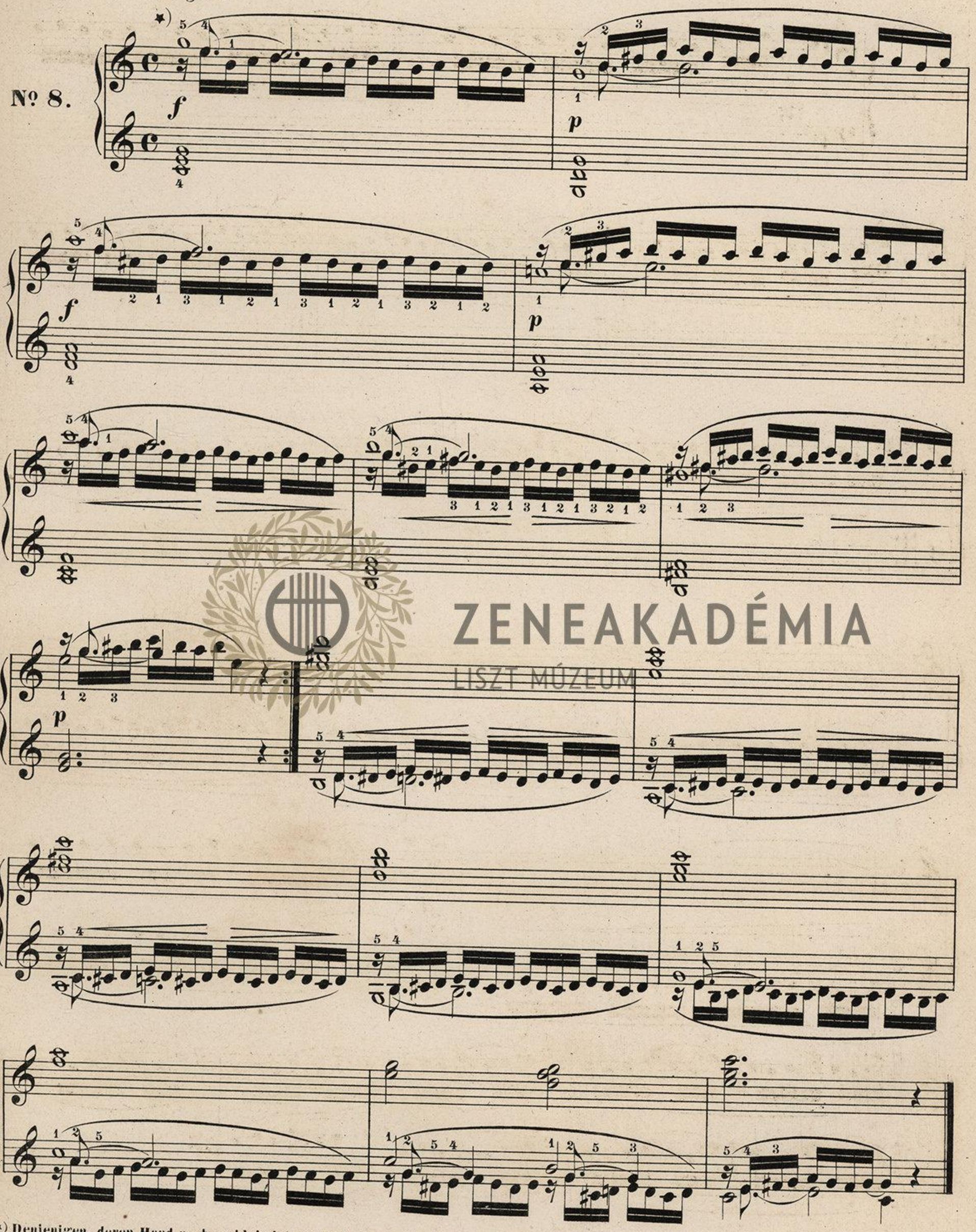
№ 7.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 8.



*) Denjenigen, deren Hand noch zu klein ist, um auch die zweite Note auszuhalten, genügt die Aushaltung der ersten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro non troppo.

№ 9.

p *cresc.* *f* *dim.*

p *cresc.* *f* *dim.*

ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

dim.

p *cresc.*

f

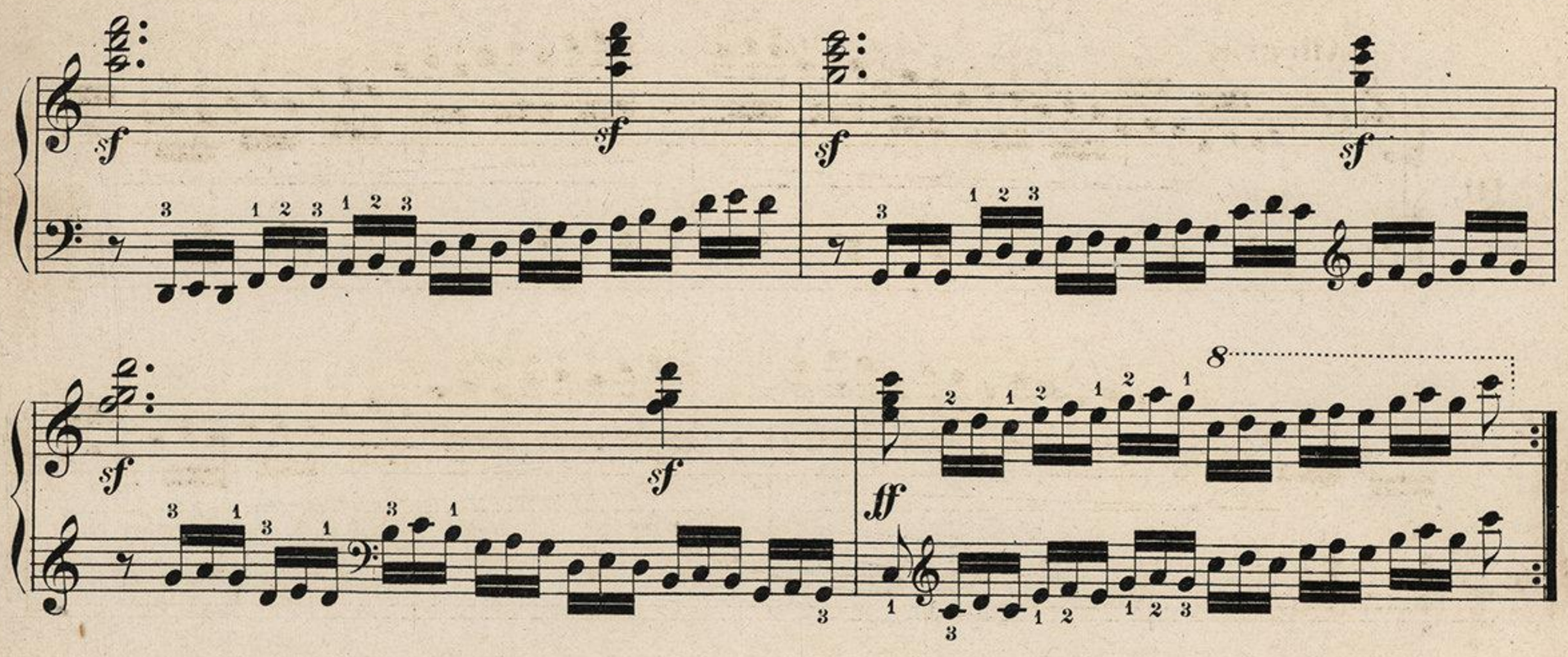
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

Nº 10.

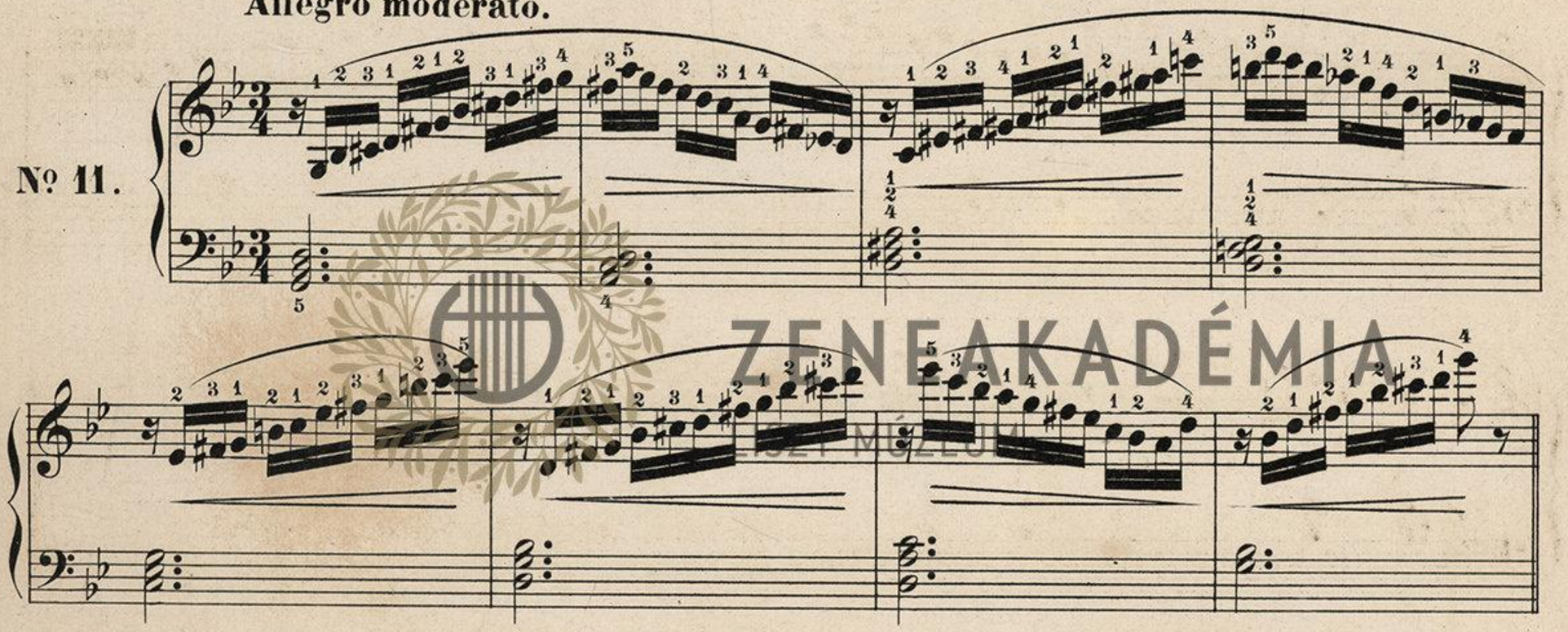
legato

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

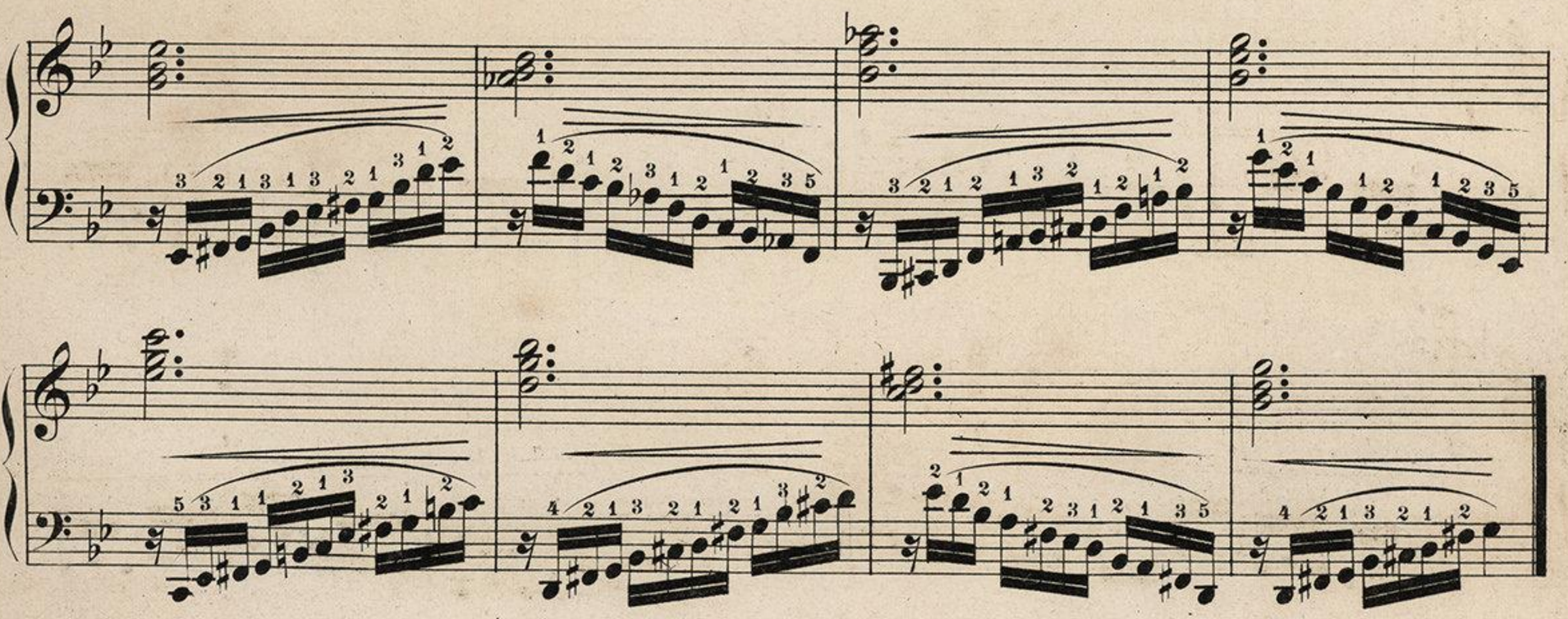


Allegro moderato.

№ 11.



ZENEAKADÉMIA



Allegro.

№ 12.

p simile p

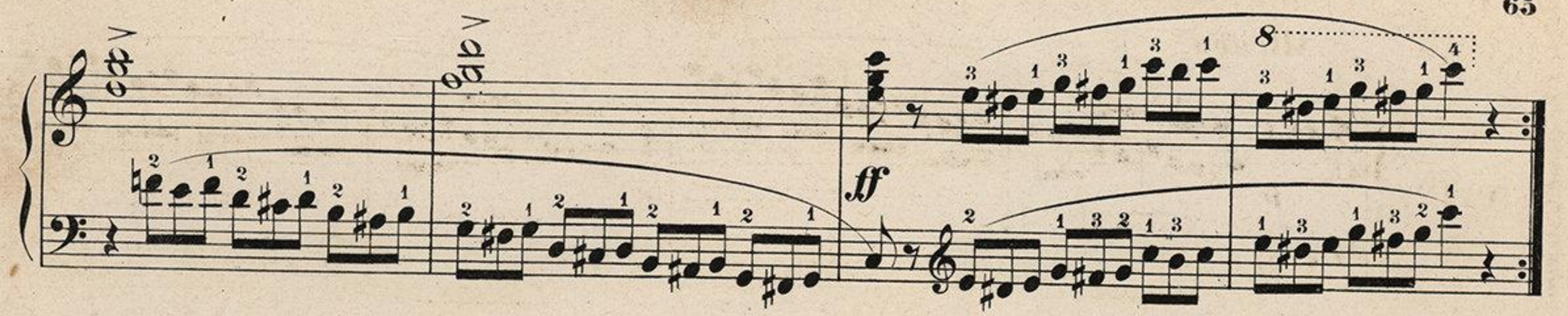
f f

p f

p f

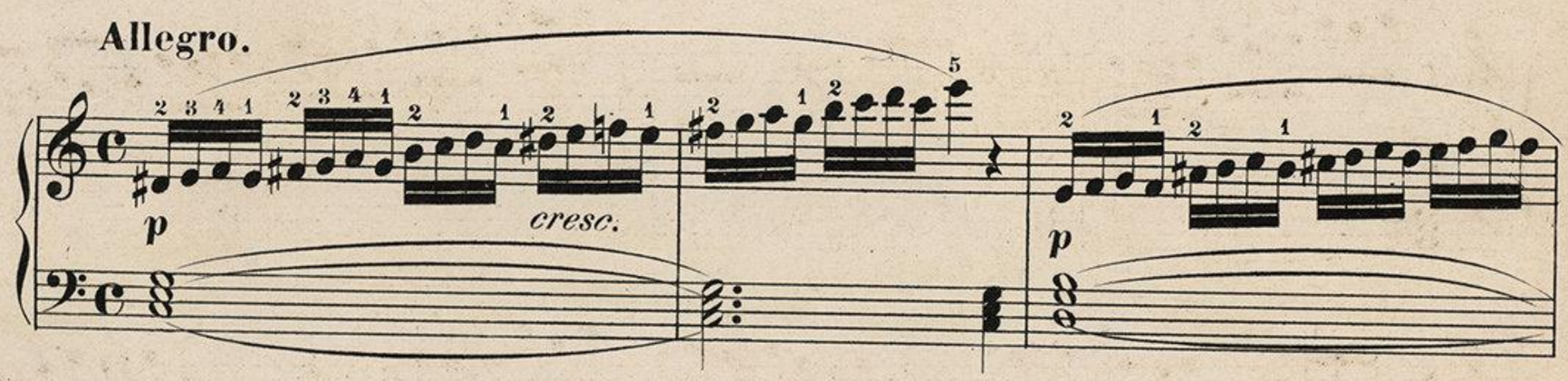
p f

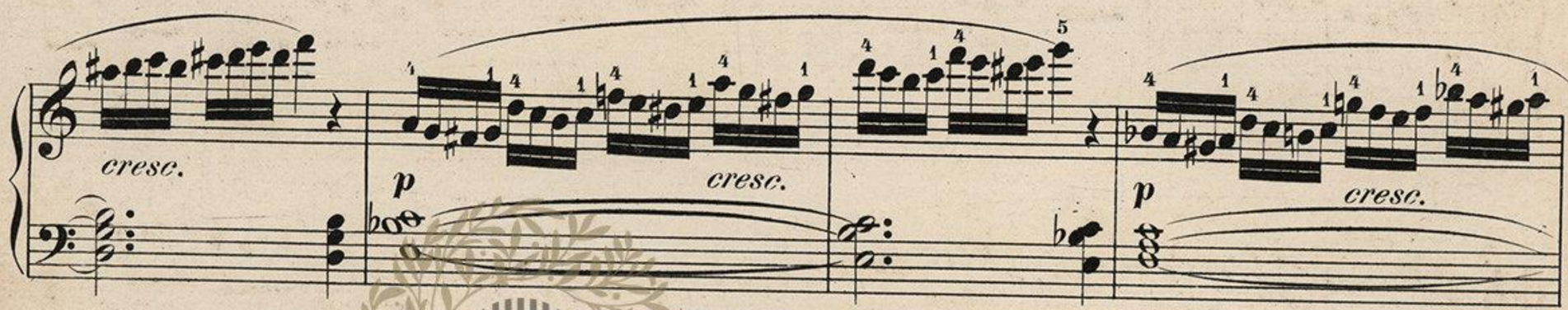
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

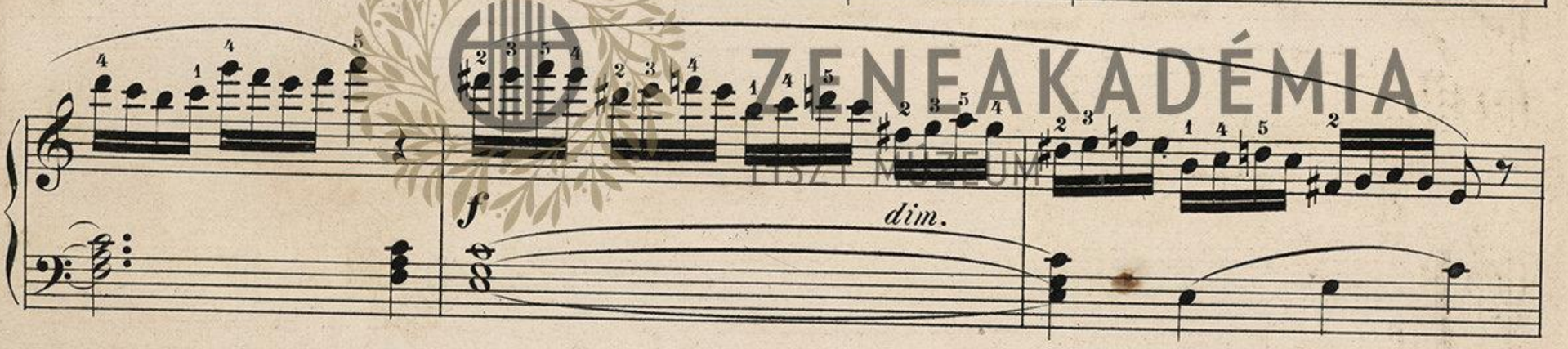


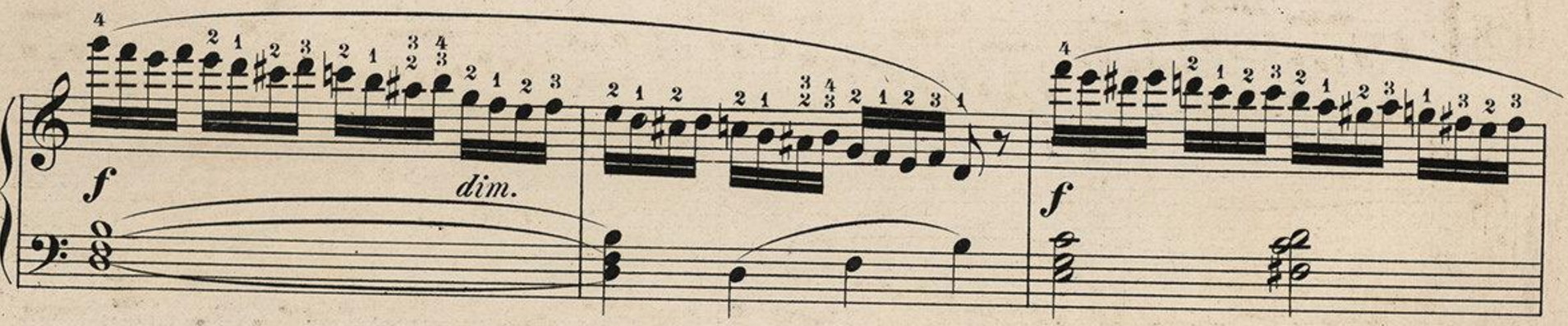
Allegro.

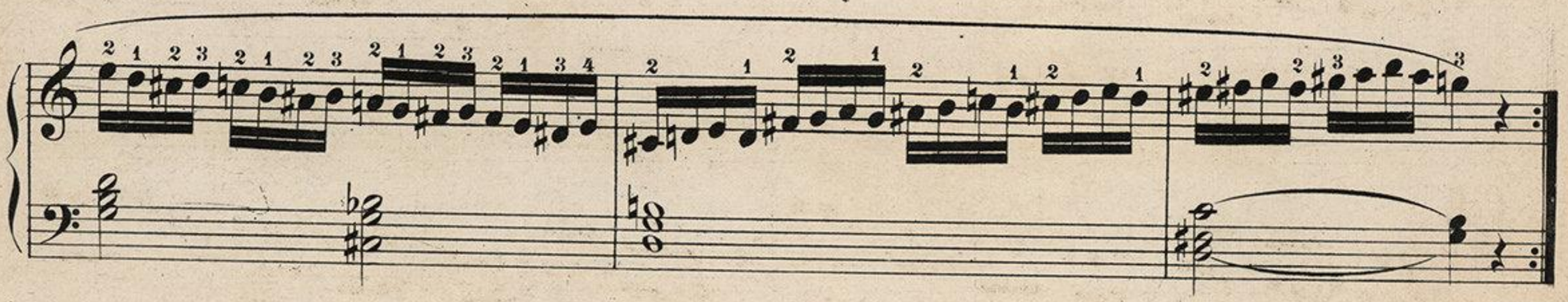
№ 13.











ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

p cresc. f dim.

p cresc.

f dim.

dim.

f

p cresc.

ff

Allegro moderato.

№ 14.

sempre legato

ZENEAKADÉMIA ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

f

f

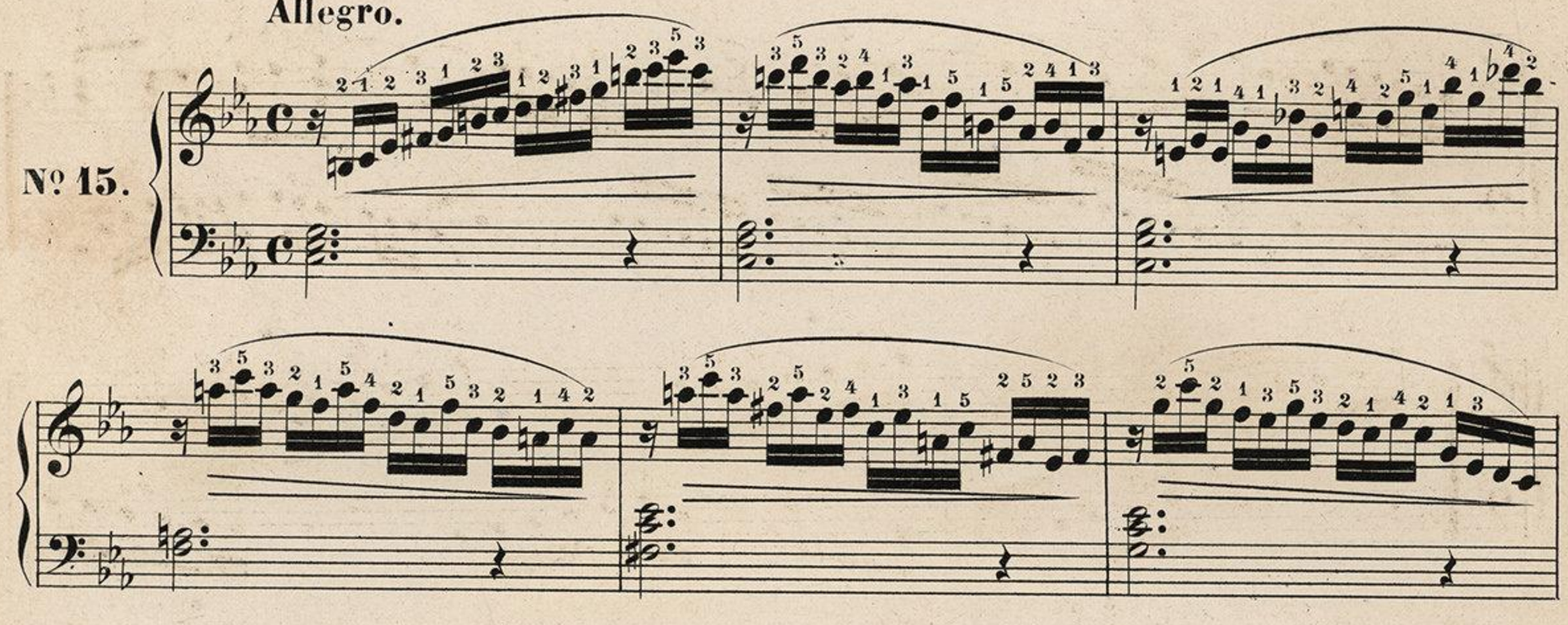
p

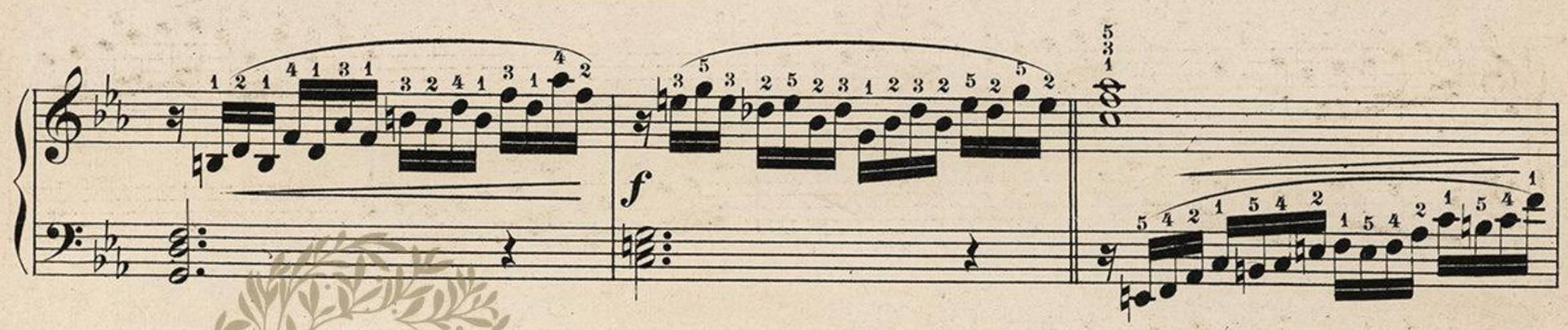
cresc.

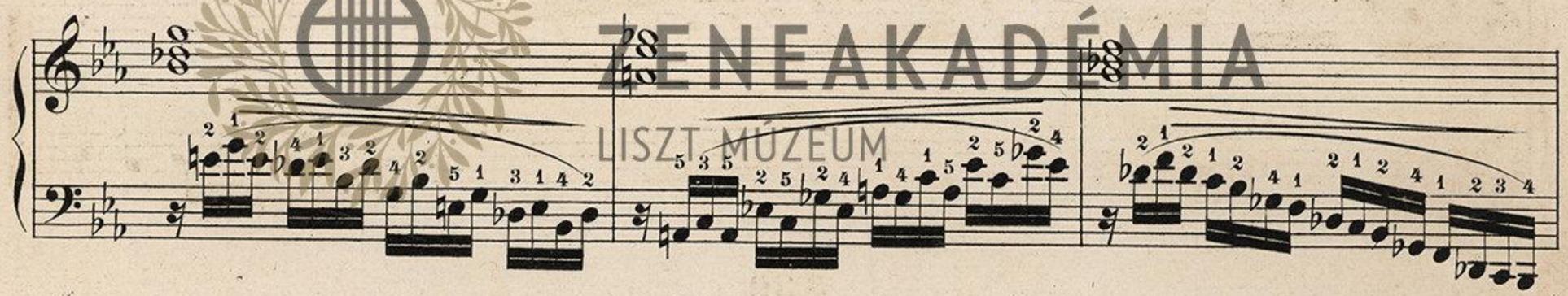
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

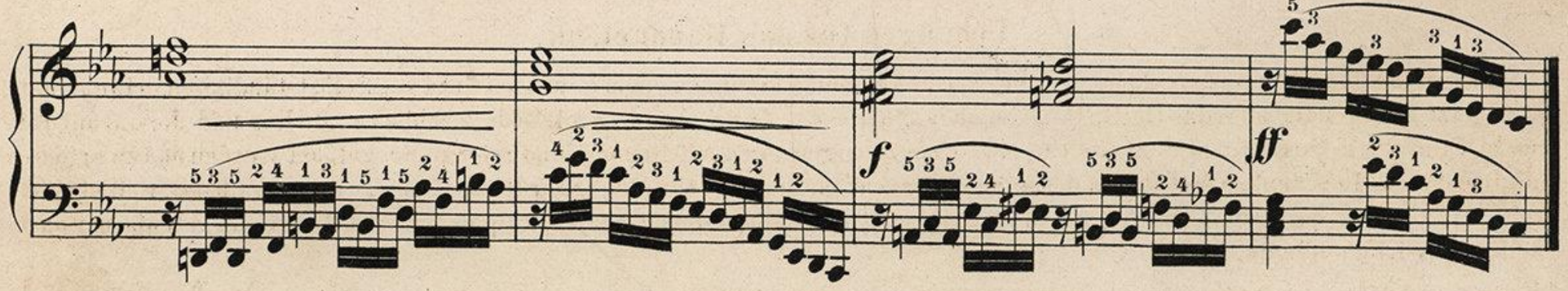
Allegro.

№ 15.





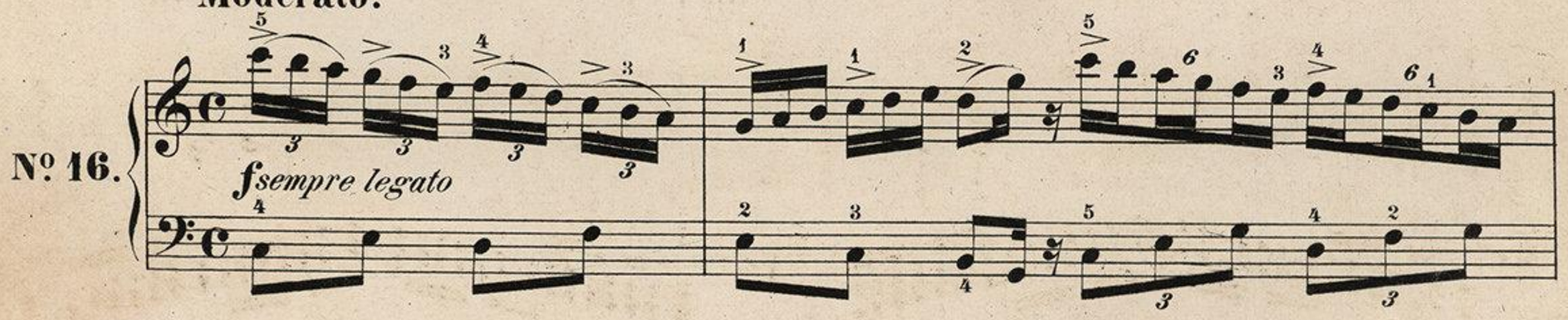


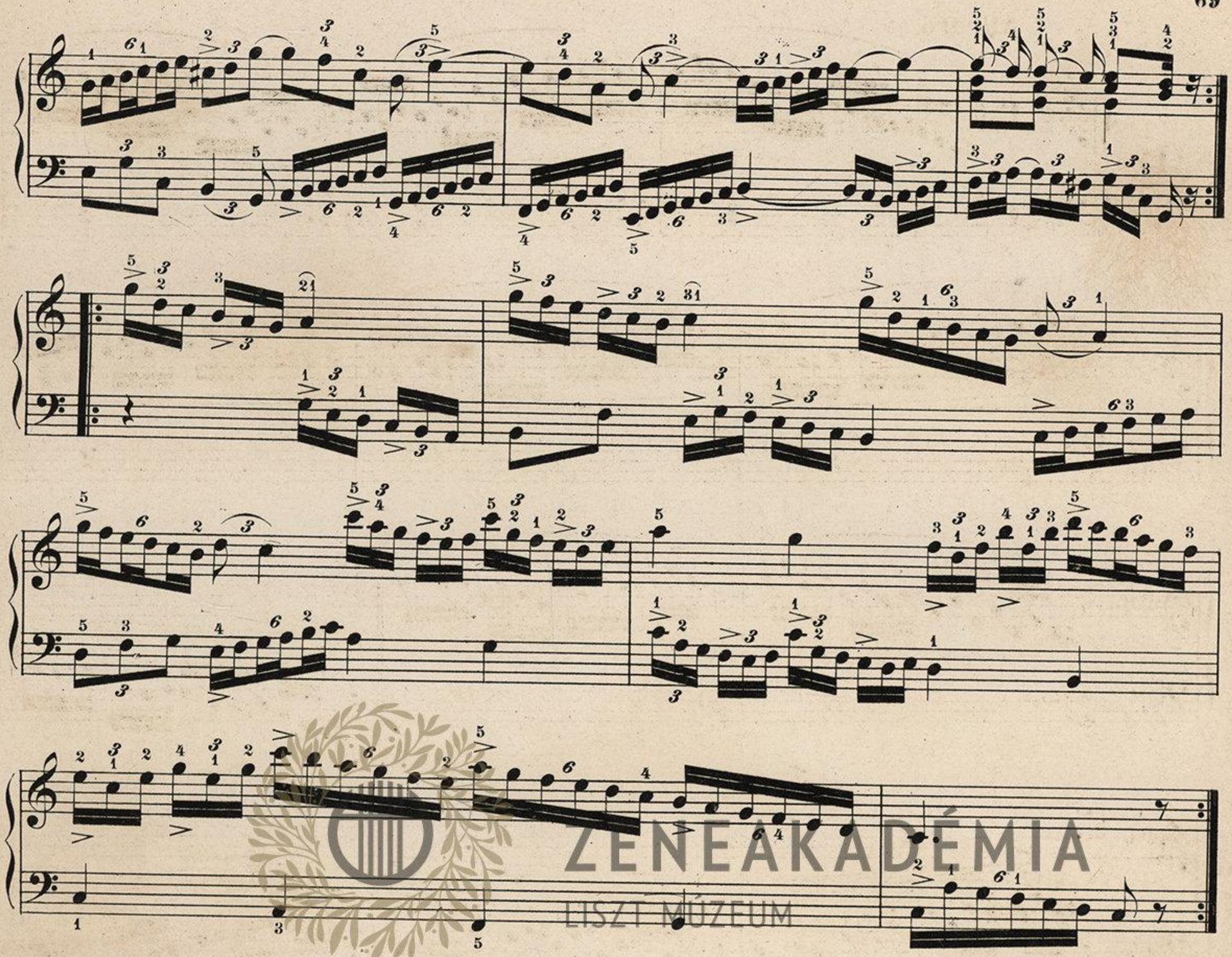


Uebung zum Erlernen des Unterschiedes zwischen Triolen und Sextolen.

Moderato.

№ 16.



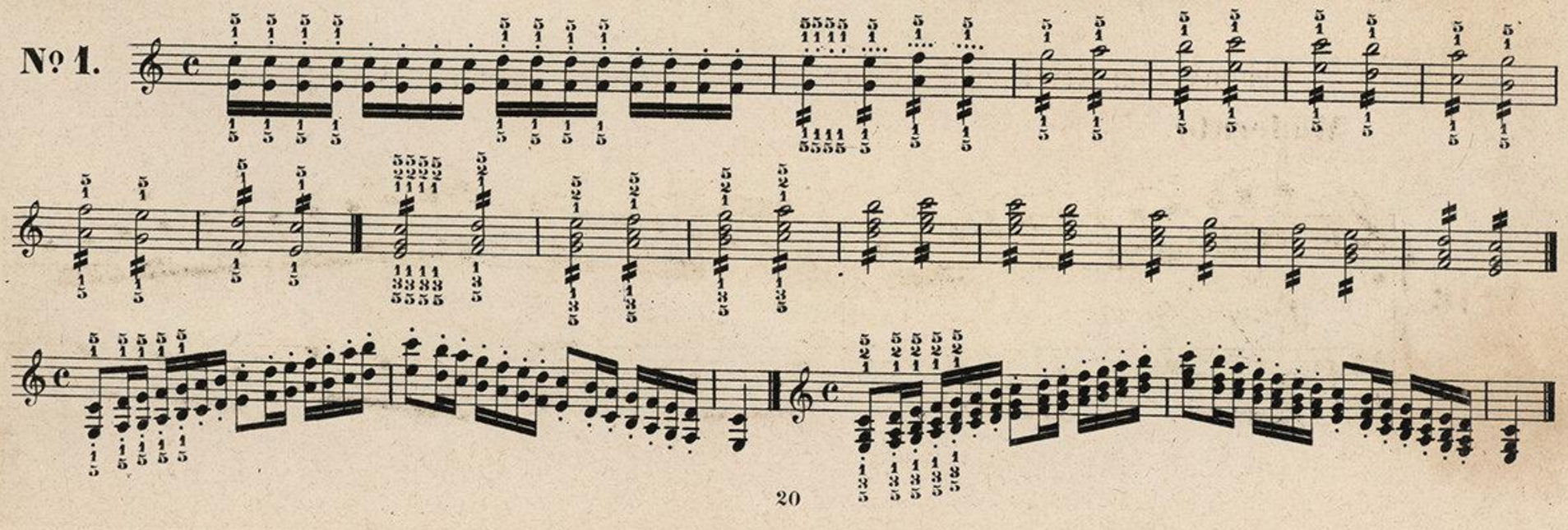


§ 39.

Uebungen für das Handgelenk.

Nachdem nun das Fingergelenk durch die vorausgegangenen Uebungen einen gewissen Grad von Selbstständigkeit erlangt hat, ist es jetzt nothwendig auch das Handgelenk zu üben. Zu diesem Zwecke dienen folgende technische Studien und die darauf folgende Etude. Die Sexten und Sextaccorde müssen bei ruhigem Arm mit losem Handgelenke ausgeführt werden und zwar durch möglichst schnelles Senken und Heben desselben. Octavenübungen sind für eine jugendliche Hand noch nicht rathsam, weil sie meistens wegen noch zu kleiner Hand mit dem Arm gespielt würden, und die unnatürliche Spannung auf die Fingergelenke nur nachtheilig einwirken könnte.

№ 1.



Allegro.

Nº 2.

sempre f

ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA 71

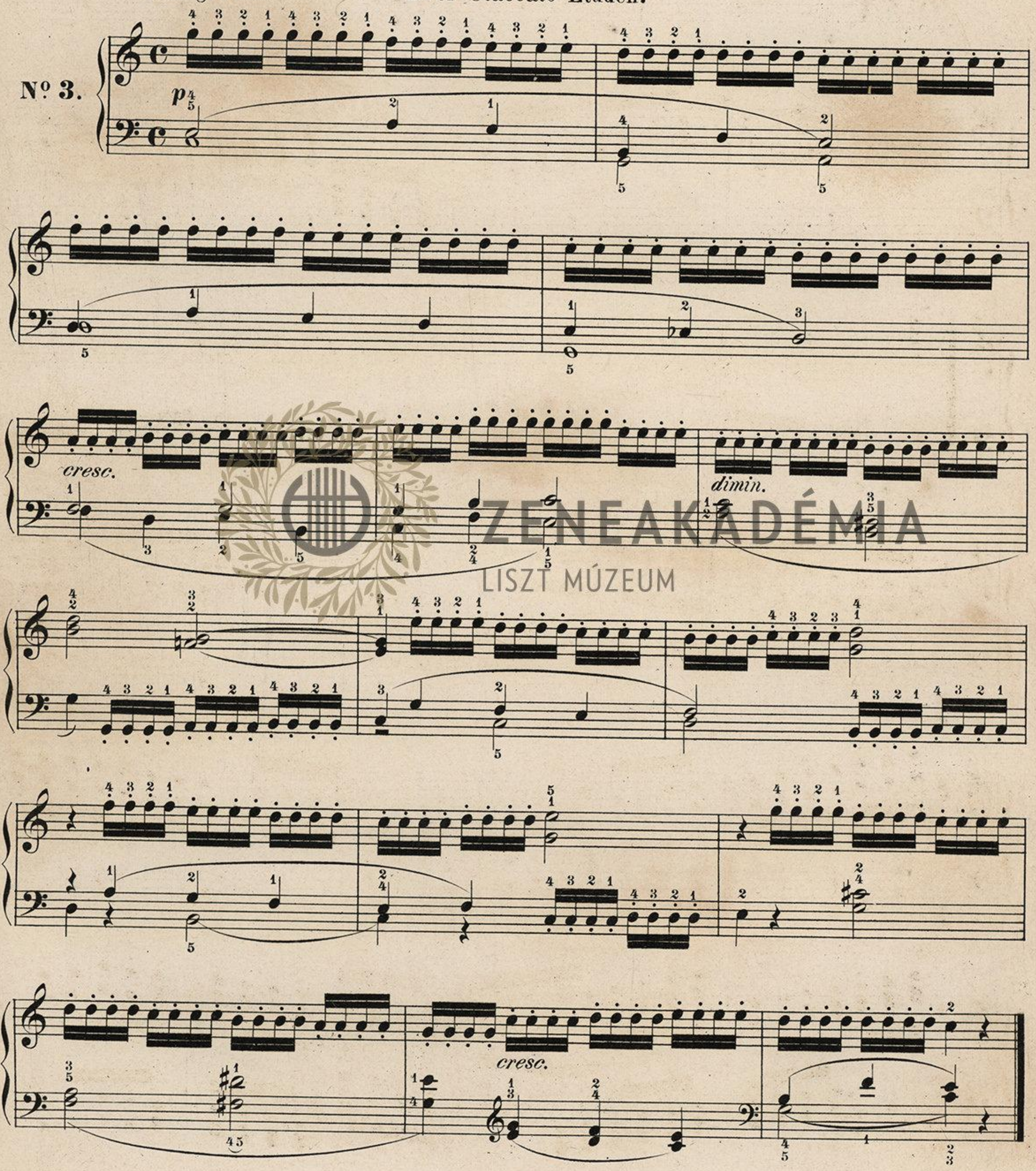
§ 40.

Das Staccato.

Dasselbe ist natürlich vorbereitet in **§ 39** wie dort Sexten und Sextaccorde, so wird hier der einzelne Ton angeschlagen, das heisst mit losem Handgelenk. Auf der Note steht ein runder Punkt; der Finger schlägt die Taste mit derselben Haltung, wie beim *Legato* an, zieht sich aber möglichst schnell zurück.

Allegretto. Zwei Staccato-Etuden.

N° 3.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 4.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

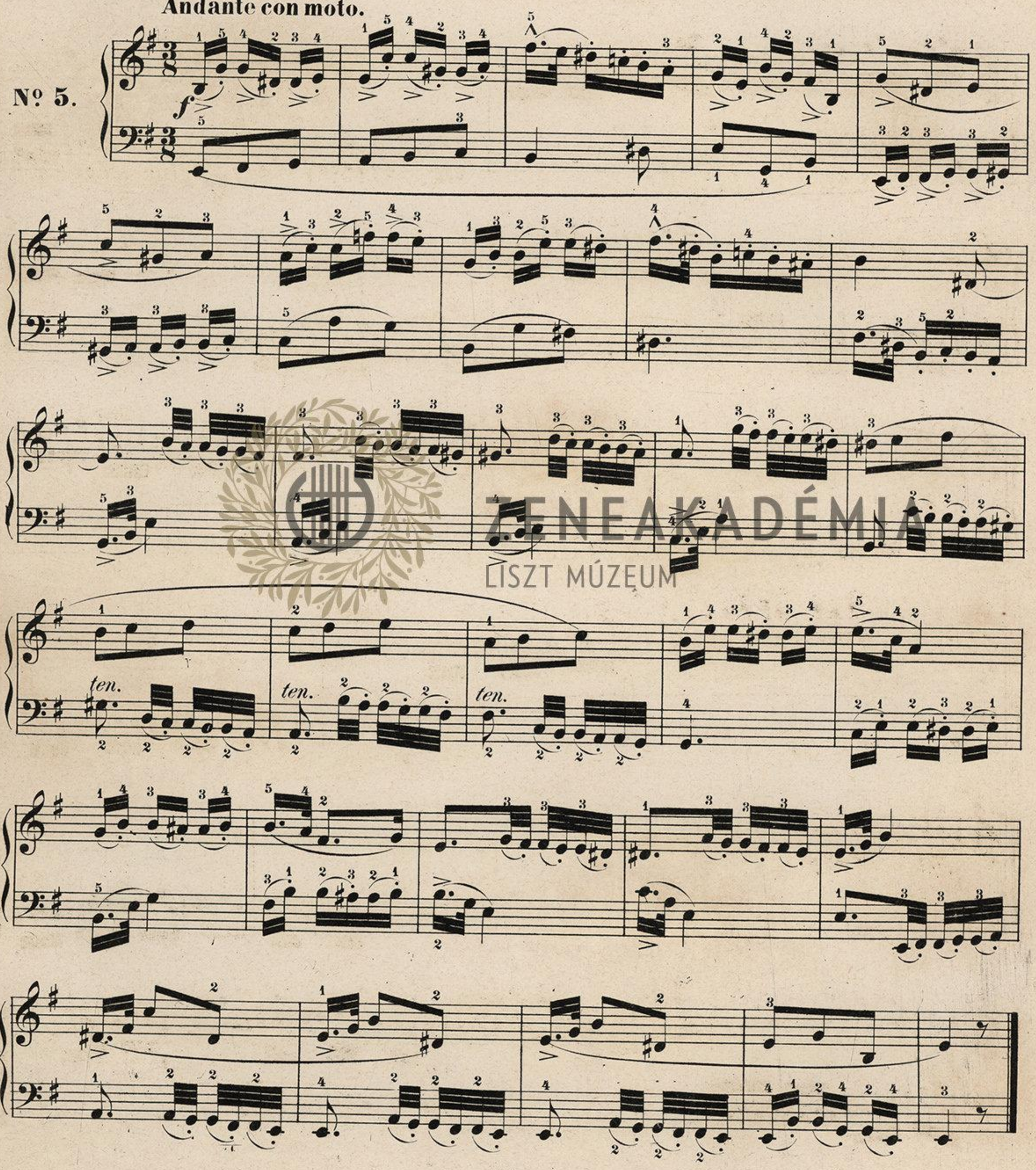
§ 41.

Phrasirungsstudien.

Wir können dem Schüler nicht genug eine möglichst scharfe Accentuirung sowohl der rhythmisch als der melodisch betonten Noten empfehlen, wodurch allein die plastische Gestaltung des Spieles erreicht und die heutzutage so häufige Verschwommenheit vermieden wird. Man unterscheidet zweierlei Accente, den rhythmischen, welcher allzeit auf den betonten Takttheil fällt, und den melodischen, welcher nicht immer mit dem rhythmischen zusammentrifft, sondern auch auf eine rhythmisch ganz unbetonte Note fallen kann. Die Hauptfigur ist in jeder Hand hervorzuheben.

Andante con moto.

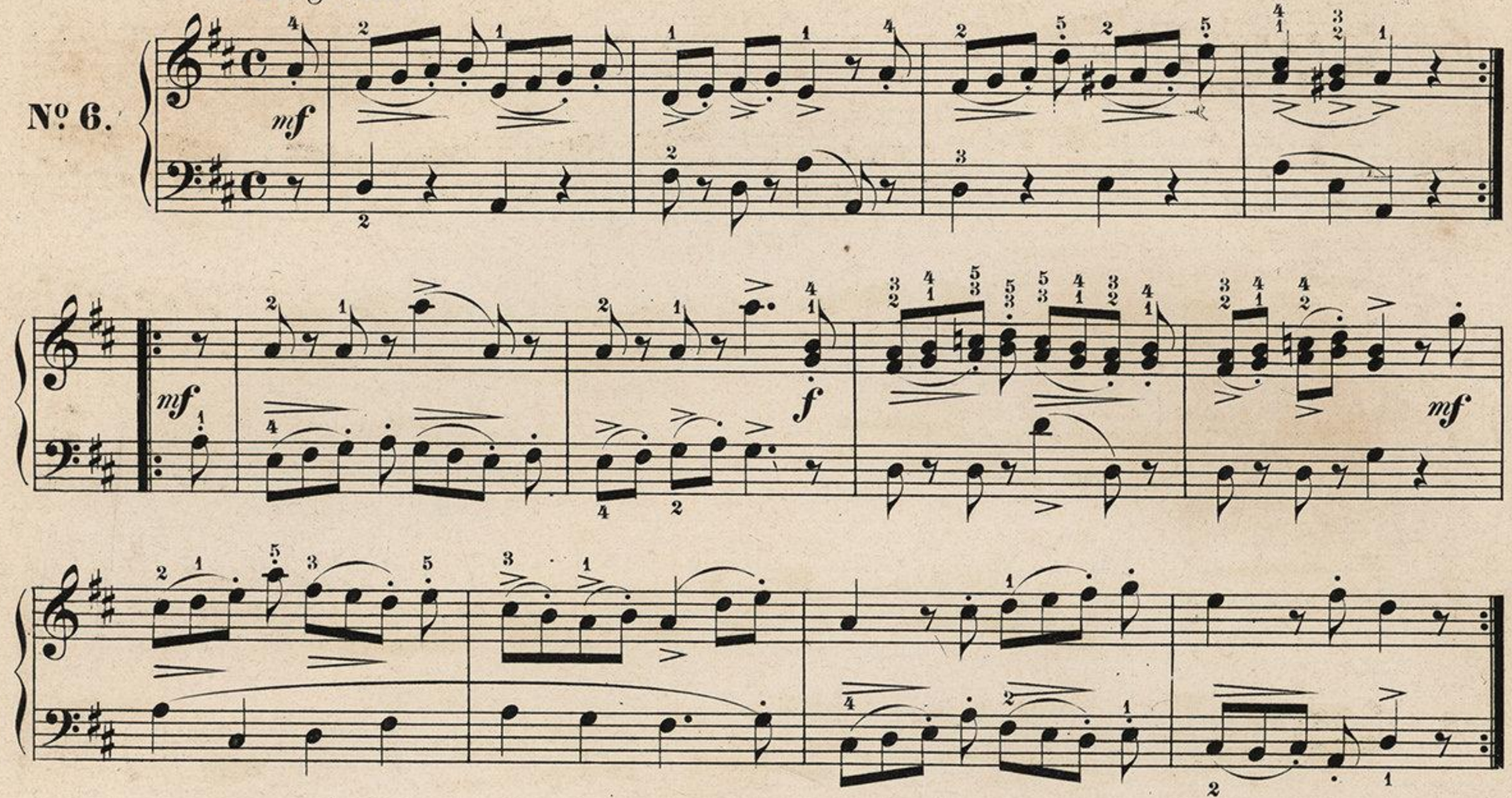
№ 5.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

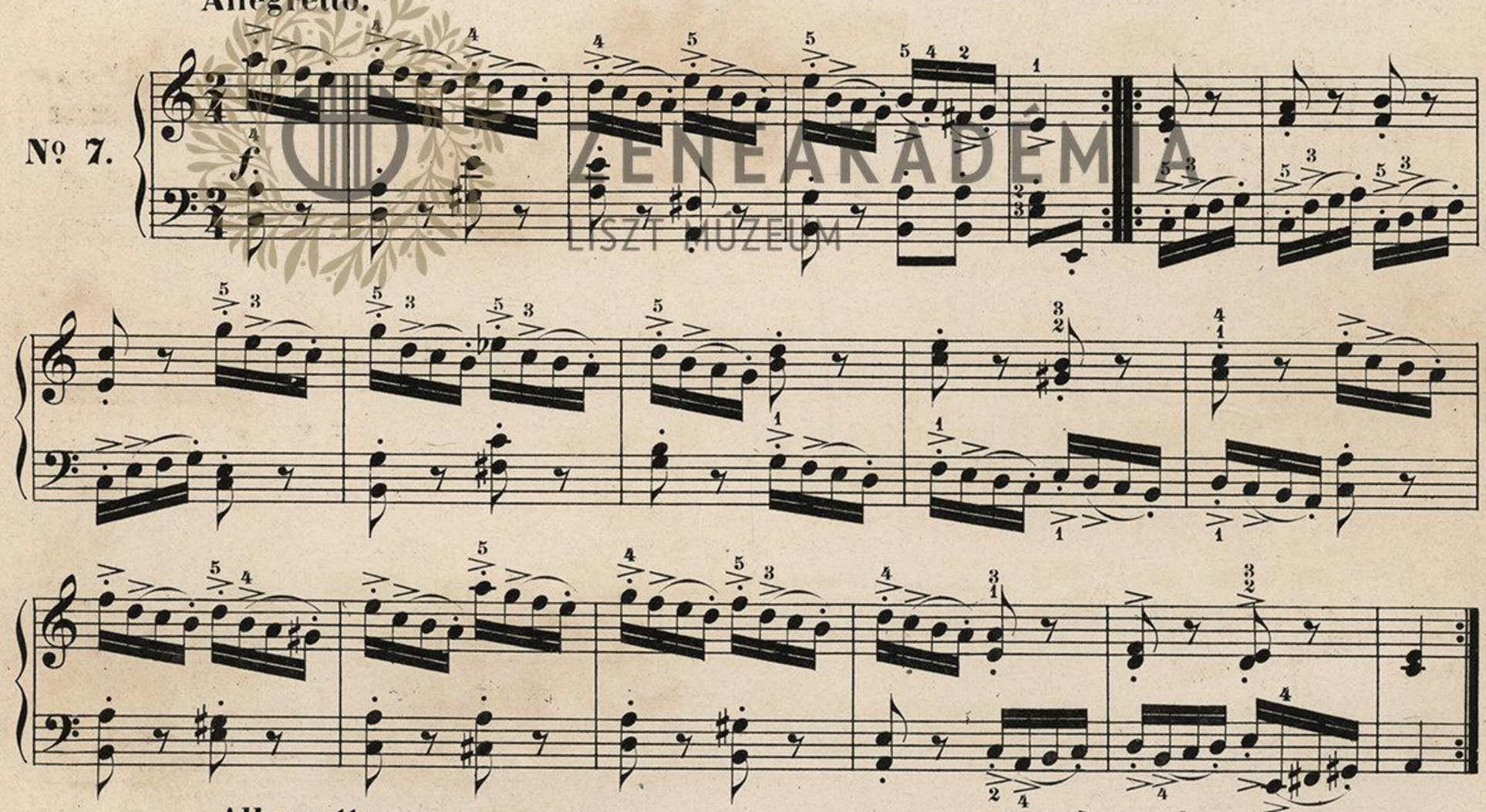
Allegretto.

№ 6.



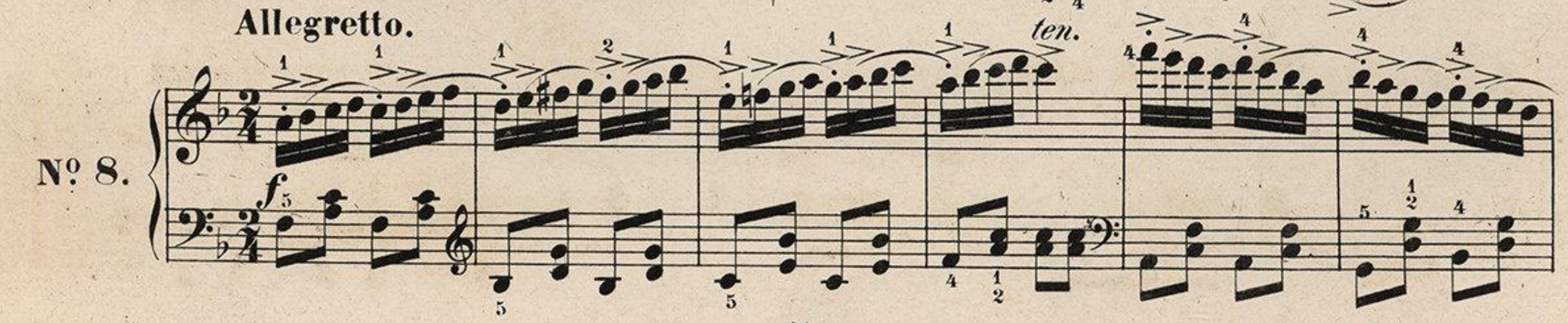
Allegretto.

№ 7.



Allegretto.

№ 8.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ten.

m.d.

m.g.

Allegretto.

Nº 9.

p

mf

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato.

Nº 10.

f

ten.

f

sf *sf* *sf* *sf*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 42.

12 weitere Etuden für verschiedene technische und musikalische Zwecke.

Allegro moderato. Egalisirung der Finger.

No 1.

ZENEAKADÉMIA

Vorläufige Triller-Uebung.

Moderato. Die eigentlichen Triller-Uebungen folgen im dritten Theile.

Nº 2.

mf legato

dimin.

mf

f

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dimin.

Andantino.

№ 3.

mf

f

dim.

cresc.

dim.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit losem Handgelenk auszuführen.

Moderato.

№ 4.

p

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc.

dim.

p

f *p*

f *p*

calando

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andante.

Die Melodie hervorzuheben.

№ 5.

p legato *cresc.* *dimin.* *p* *cresc.* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *dim.*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA 83

Allegro moderato.

№ 6.

sempre forte e legato

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Triller mit Begleitungsnoten.

Moderato.

№ 7.

mf legato

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vivace.

№ 8.

p *cresc.* *f*

dim. *p*

cresc. *dim.*

p *cresc.* *dim.*

cresc. *dim.*

p *cresc.* *dim.*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Allegro moderato.

№ 9.

p legato

p

p

mf

p

cresc.

f

dim.

p

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

cresc.

f

dim.

p

calando

Allegro.

Nº 10.

pleggiero

cresc.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc.

p

cresc.

f

p

cresc.

f

dim.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ruhiges Handgelenk.

№ 11.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

p *dim.* *calando*

Allegro.

№ 12.

p legato *cresc.* *f* 8 *simile*

dim. *p* *cresc.* *f*

dim. *f* *dim.*

f *dim.* *p*

cresc. *f* *dim.*

ZENEAKADÉMIA

sf p cresc. sf f dim. sf p cresc. sf f dim. sf p cresc. sf f sf ff sf sf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 43.

Verzierungsschule

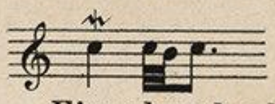
in 18 Etuden.

Alle Verzierungen fallen entweder zwischen oder auf die Noten.

1.) Die Ausführung der zwischen die Noten fallenden Verzierungen hängt stets vom Werth jener Noten selbst, dann auch von Takt und Tempo ab; statt vieler darüber zu gebenden Regeln wird in nachstehenden Beispielen für alle möchlichen Fälle die jedesmalige Ausführung in kleinen Noten ausgesetzt, wodurch der Schüler das Gehörige gleich praktisch erlernt.

2.) Bei allen auf die Noten fallenden Verzierungen wird der erste Ton derselben zugleich mit der ersten Begleitungsnote angeschlagen. Dabei fällt der rhythmische Accent auf die erste Note, der melodische Accent auf die (melodische) Hauptnote. Kürzere Hauptnoten erhalten einen leichteren Accent, der durch >, längere Hauptnoten einen schwereren, der durch ∧ bezeichnet ist. Für jene Arten, wo beide Fälle vorkommen, sind auch stets doppelte Uebungsbeispiele gegeben. Auf Deutlichkeit und richtige Accentuirung ist vor allem zu achten, weil nur dadurch der so häufigen verschwommenen Ausführung der Verzierungen vorgebeugt, und eine klar umrissene, so zu sagen plastische Gestaltung derselben erzielt wird. In allen bisherigen Ausgaben unserer Classiker sind die Verzierungen sehr häufig unrichtig bezeichnet, und ist diesem Punkte in unserer instructiven Classikerausgabe (Stuttgart J. G. Cotta) eine besondere Sorgfallt gewidmet.

Jene verschiedenartigen Verzierungen bei Haydns und Mozarts Vorgängern, welche bei der Kurztönigkeit der damaligen Instrumente die mangelnde Dauer des einzelnen Tones ersetzen mussten, haben bei der Fortklangsfähigkeit unserer gegenwärtigen Claviere keinen praktischen Werth mehr; ja sie müssten eine ihrem früheren Zwecke geradezu entgegengesetzte Wirkung ausüben, indem sie die Melodie drücken und ersticken würden. Daher sind auch bei genannten älteren Meistern nur unsere jetzt gebräuchlichen, in Nachstehendem gezeigten Verzierungen anzuwenden, dazu noch allenfalls der z. B. bei J. S. Bach häufig vorkommende Pralltriller nach unten, der folgendermassen bezeichnet und ausgeführt wird:

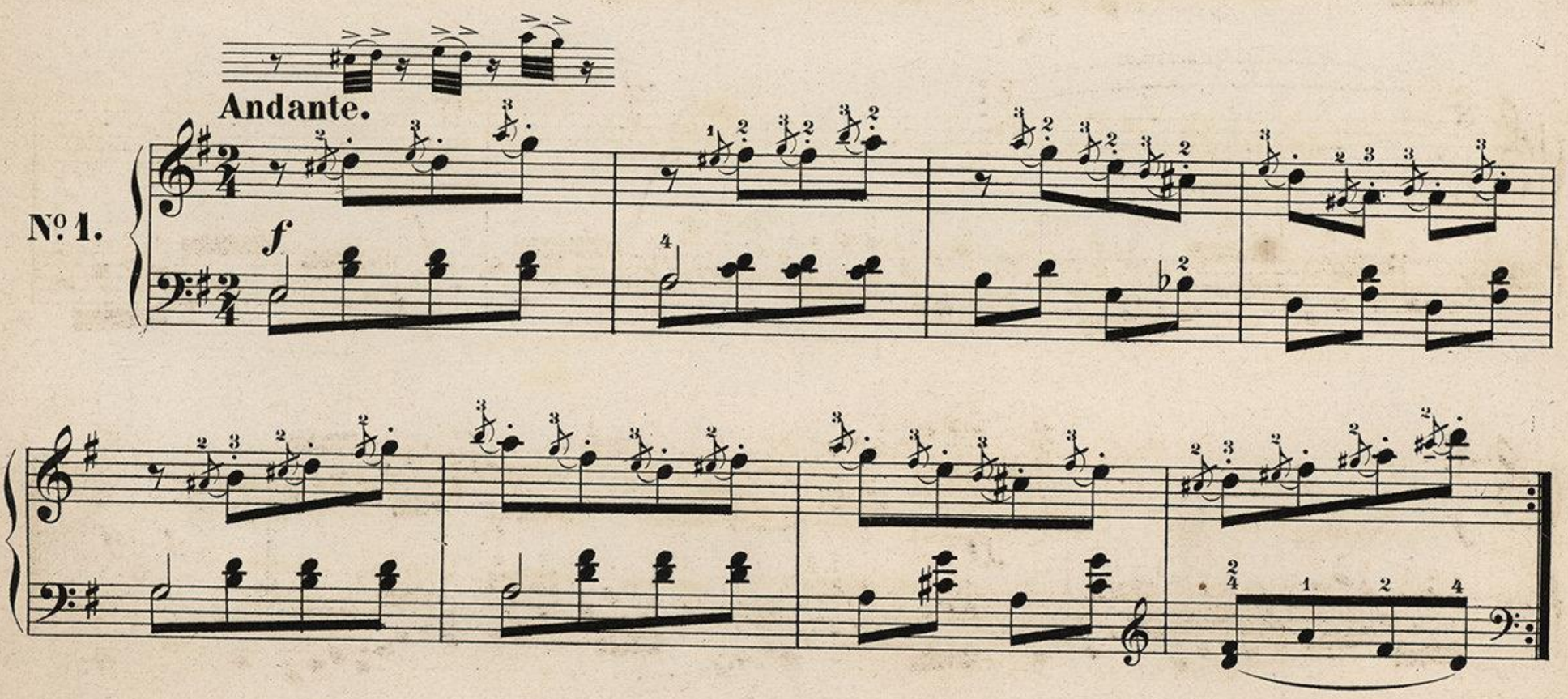


Ein oberhalb des Verzierungszeichens stehendes ♯, ♭ oder ♮ gilt für die obere, ein unterhalb desselben stehendes für die untere Nebennote.

Die Verzierungsfigur ist in jeder Hand herauszuheben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a) Der kurze Vorschlag.



f *p* *mf* *p*

Andante.

No. 2.

p

mf *f* *p* *pp*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 3.

f *ten.* *ten.*

f *ten.*

Allegretto.

№ 4.

mf *p* *f* *mf* *p* *f*

dolce

p *Fine.*

1. 2.

p *D.C.*

c) **Der doppelte Vorschlag.**

Ausführung wie beim Prall-Triller.

Andante con moto.

№ 5.

p *ten.* *mf* *cresc.* *f*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

d) Der einfache Mordent auf der Note.

Andantino.

№ 6.

f

* Folgen bei diesem Mordent die Hauptnoten schnell auf einander, so spielt man die ganze Figur wie vier gleiche Noten, das Gleiche findet statt, wenn derselbe auf eine unbetonte Note, also irgend ein secundäres Taktglied fällt.

Andante con moto.

№ 7.
Auch mit Mordenten von unten.

cantabile
p

ten. *ten.*

cresc.

p

ten. *ten.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT-MÚZEUM

e) **Der Doppelmordent auf der Note.**

Allegretto.

№ 8.

Andante con moto.

№ 9.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f) **Der Vorschlag in weiteren Intervallen.**

Ausführung wie beim kurzen Vorschlag; die Hauptnoten werden gehalten.

Andante.

№ 10.

ten. ten. ten. ten.

ten. ten. ten. ten.

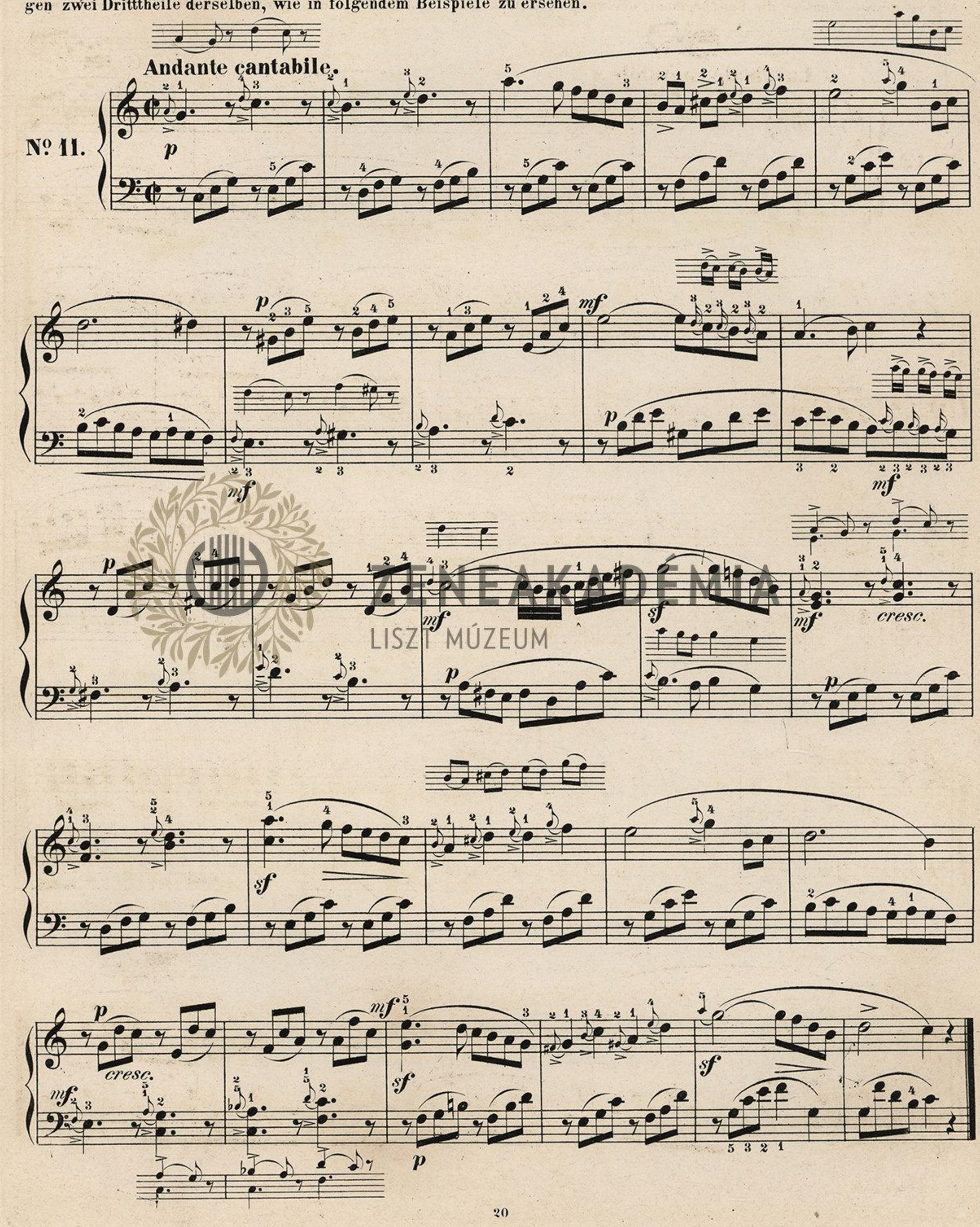
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

g) Der lange Vorschlag.

Die Begleitungsnoten werden gleichzeitig mit den Vorschlagsnoten angeschlagen. Derselbe ist eigentlich keine Verzierung, sondern nur eine veraltete Schreibart des sogenannten Vorhaltes, von der sich der eigentliche Vorschlag durch einen kleinen Querstrich (𝅘𝅥𝅯) unterscheidet. Die Vornote erhält bei einer zweitheiligen Hauptnote die erste Hälfte, bei einer dreitheiligen zwei Dritttheile derselben, wie in folgendem Beispiele zu ersehen.

Andante cantabile.

№ 11.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

h) Der einfache Mordent zwischen zwei Noten.

Er ist gewissermassen die Umschreibung der vorhergehenden Note, und fällt in folgender Etude stets auf das letzte Achtel vor der nächsten Note.

Larghetto cantabile.

№ 12.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i) Der Doppel – Mordent zwischen zwei Noten.

Andante.

№ 13.

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

* Anmerk. In sehr schnellen Tempo oder bei geringem Notenwerth beginnt man einen solchen Mordent sofort mit vier gleichen kurzen Noten, wie oben gezeigt ist.

p

№ 14.

p cantabile

cresc.

f

p

p

cresc.

f

p

*) Anmerk. Auch bei dieser Schreibweise, ist die Ausführung wie oben.

ZENEAKADÉMIA ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

k) **Der sogenannte Nachschlag, besser: die nachschlagende Verzierung.**

Andante.

№ 15.

p cantabile

p

mf

f

dim.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

l) Aeltere Arten von Verzierungen, welche in Hinsicht auf Eintheilung und Betonung behandelt werden, wie die Verzierungen auf den Noten.

Andante.

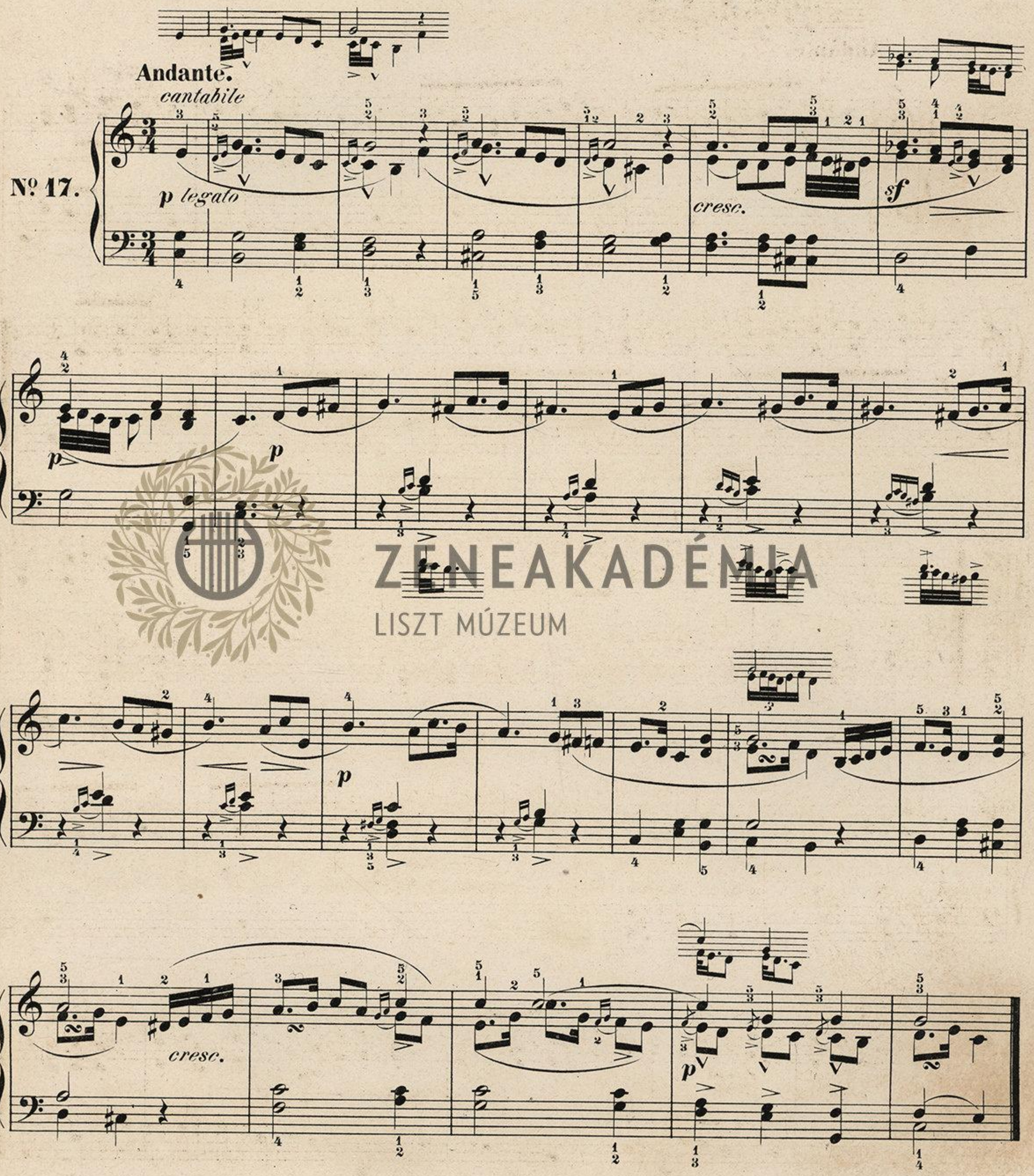
№ 16.

mf *cresc.* *f* *p* *p* *p* *f* *dim.* *p*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

m) Die Verzierungen in Mittel-und Unterstimmen.

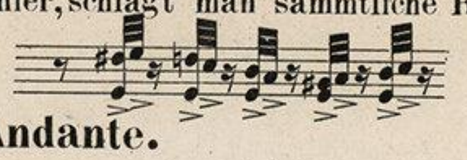
Dieselben werden, wenn sie auf der Note stehen, ebenfalls gleichzeitig mit den Begleitungsnoten angeschlagen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

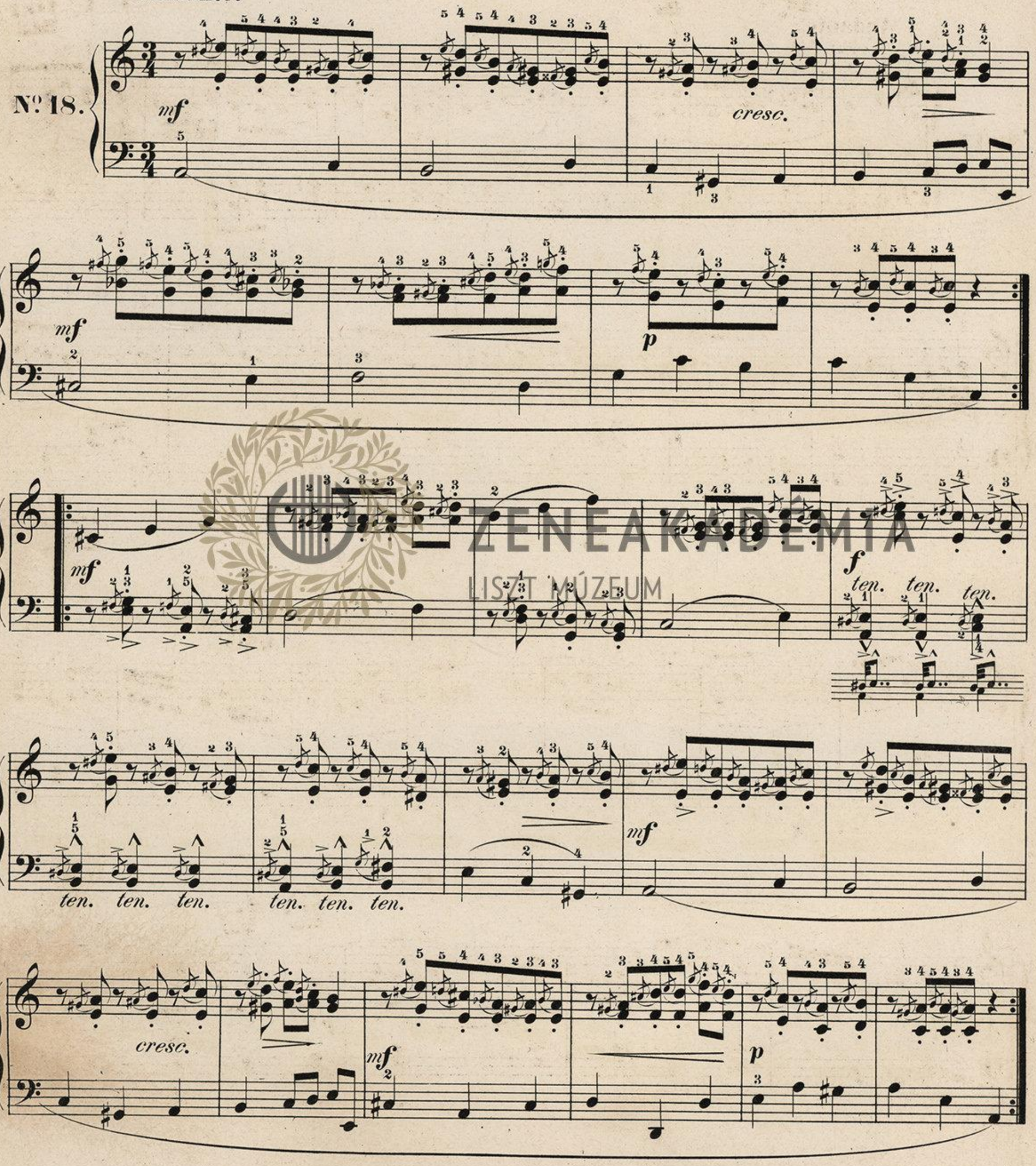
n) Der kurze Vorschlag bei Doppelgriffen.

In Fällen, wie hier, schlägt man sämmtliche Begleitungsnoten mit der Vorschlagsnote an, und die Hauptnote allein nach.



Andante.

№ 18.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 44.

15 Etuden für weitere technische und musikalische Zwecke.

Allegretto. Die Melodie stets hervorzuheben.

№ 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc.

p

f

ff

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Poco vivace.

№ 2.

leggiero

cresc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

p

p

f

dim.

p

cresc.

f

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 3.

p sempre legato

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

cresc.

f

dim.

p

cresc.

f

dim.

p

cresc.

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweistimmige Invention und Fughetta,
als Vorstudie für die 15 Inventionen von S. Bach.

(Ausgabe von Peters in Leipzig.)

Andantino.

№ 4.

nf sempre legato

mf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fughetta.

Das Thema ist stets herauszuheben.

Moderato.

№ 5.

sempre legato

mf Thema.

Antwort.

f

Zwischensatz.

Engführung.

Verkleinerung.

Vergrösserung.

ZENEAKADÉMIA
ISZTI MÚZEUM

Andante.

№ 6.

mf

cresc.

f

dim.

cresc.

f

dim.

p

mf

dim.

p

ZENEAKADÉMIA

5 rhythmische Studien.

1) Kreuzung zwei- und dreitheiliger Tongruppen.

2) Folgende Studie übe man anfangs langsam, die Achtel nach den grossen Ziffern zählend, dann allmählig rascher bis endlich die oberen Noten als Triolen erscheinen, während die unteren dazu in unverrückter Zweitheiligkeit fortschreiten, und auf jeden Takt nur ein Schlag gezählt wird.

Allegretto.

№ 7.

sempre legato

mf

dim.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hier sind auf gleiche Achtel Achteltriolen zu spielen.

Allegro.

Nº 8.

p sempre legato

p *cresc.*

f

p *cresc.*

f

p *cresc.* *f*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 9.

f

8

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato.

№ 10.

f legato

8

f

ff

Moderato.

№ 11.

sempre f
legato

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 12.

f legato

p

cresc.

p

cresc.

f

p

cresc.

f

ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

8

8

Allegro.

№ 13.

f legato

ou

ou

p

cresc.

p

cresc.

mf

cresc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f *p* *cresc.* *f* *ff*

8 8

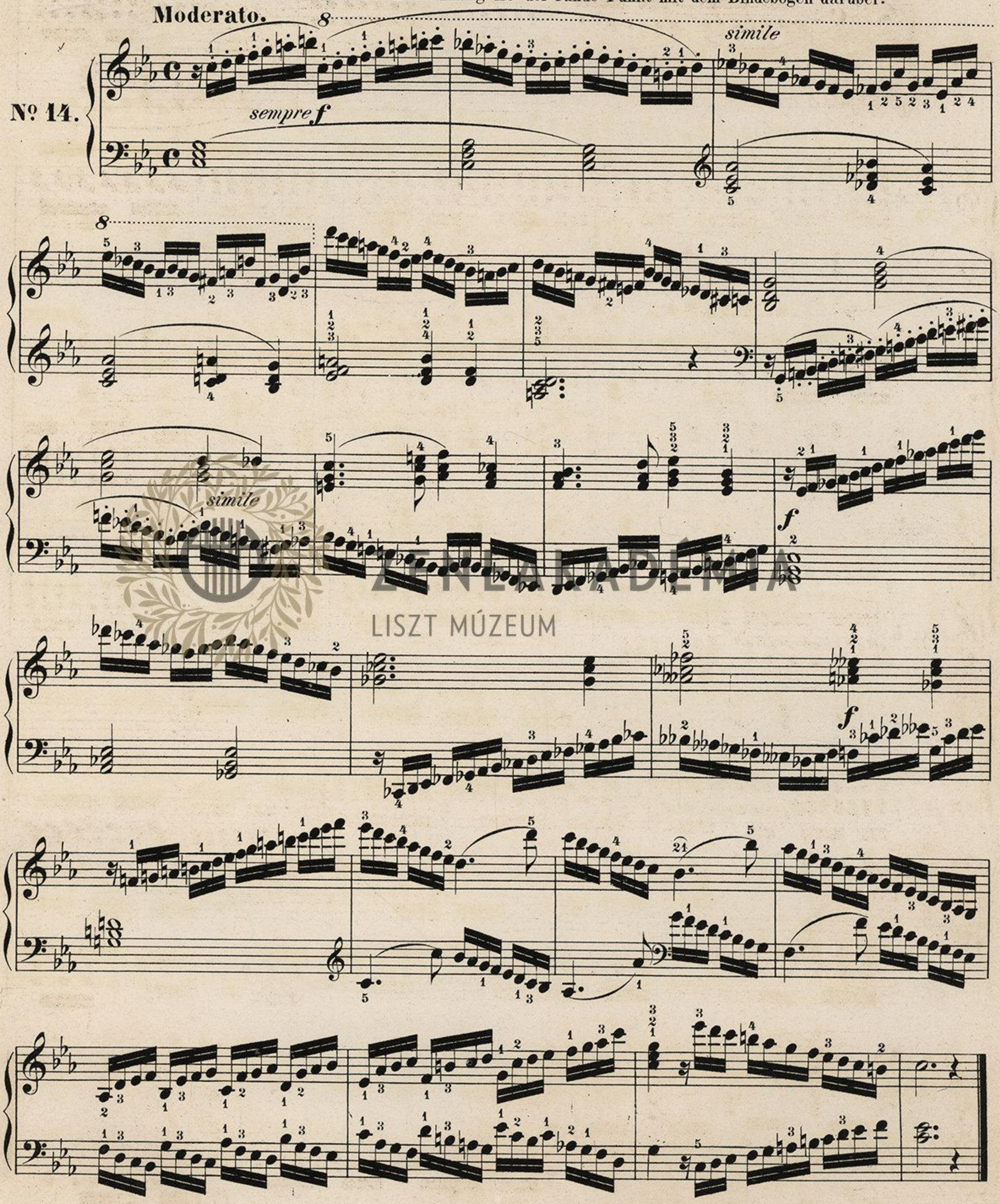
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das gebundene Staccato.

Fingerhaltung und Anschlag wie beim ersten Staccato, aber mit ruhigem Handgelenke. Der Finger bleibt auf der Taste liegen und wird nur möglichst kurz vor dem Anschlag der folgenden Note aufgehoben, damit kaum noch ein Zwischenraum zwischen den einzelnen Tönen bemerklich ist. Die Bezeichnung ist der runde Punkt mit dem Bindebogen darüber.

Moderato.

№ 14.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hier müssen die mit .... bezeichneten Töne möglichst fortklingen; die Finger sollen daher die Taste fortwährend fühlen.

Adagio.

№ 15.

p

p *pp*

dim.

morendo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
B 3425 II 3074/II.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

1996 JÚN - 4.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
ZENEMÚZEUM
3425/III

KLAVIERSCHULE

VON

S. LEBERT UND L. STARK.

3.

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

3425.

~~3074/m~~

B 3425
4284 II

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola Budapest

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

3425.

Zeneművészeti Főiskola
LM-2616/III-88.
Liszt Múzeum

B 3425 III
4234

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA
1074

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 19[illegible] nov.
3425/3.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B 3425/III
3074
III

GROSSE THEORETISCH-PRAKTISCHE

KLAVIERSCHULE

FÜR DEN SYSTEMATISCHEN UNTERRICHT

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

NACH ALLEN RICHTUNGEN DES KLAVIERSPIELS VOM ERSTEN ANFANG BIS ZUR HÖCHSTEN AUSBILDUNG.

VON

SIGMUND LEBERT UND **LUDWIG STARK**

Professoren am Conservatorium zu Stuttgart.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VOLLSTÄNDIG IN VIER THEILEN.

MIT EINEM IM VIERTEN THEIL ENTHALTENEN ANHANG, BESTEHEND AUS VIER GROSSEN ORIGINAL-BEITRÄGEN VON

Dr FRANZ v. LISZT,

sowie weiteren einzelnen Studien von BENEDIKT, BENDEL, FAISST, FINK, FERD. HILLER, KRÜGER, FRANZ LACHNER, IGNAZ LACHNER, VINZENZ LACHNER, MOSCHELES, A. RUBINSTEIN, SPEIDEL.

DRITTER THEIL.

DRITTE DURCHAUS VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

Preis: Rthlr. 2. 20 Ngr. oder fl. 4. 36 kr.

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1868.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

B3425/III

Inhalt des dritten Theiles.

		Seite
§. 45.	Weitere Uebungen zur Vervollkommnung des Tonleiterspieles	1
§. 46.	Uebungen in chromatischen Läufen	14
§. 47.	Uebungen im gebrochenen Dreiklang und dessen Umkehrungen (Sext- und Quartsextakkord)	15
§. 48.	Uebungen im gebrochenen Septimenakkord mit seinen Versetzungen (Quintsext-, Terzquart- und Sekund-Akkord)	17
§. 49.	Weitere technische Uebungen	18
§. 50.	Der Dominant-Septimenakkord sammt Umkehrungen, durch die ganze Klaviatur	25
§. 51.	Verminderte Septimenakkorde, ebenso	25
§. 52.	Weitere Studien in gebrochenen Akkorden	26
§. 53.	Gebundene Terzen	28
§. 54.	Zur Beförderung der Dehnbarkeit, Kraft und Unabhängigkeit der Fingergelenke	31
§. 55.	Gebrochene Octaven	32
§. 56.	Trillerübungen	33
§. 57.	Sechszehn weitere Etuden für verschiedene technische wie musikalische Zwecke	37
§. 58.	Dreistimmige Sätze mit selbständig geführten Stimmen in den üblichen Hauptformen	64
§. 59.	Uebungen in dreistimmigen strengen Sätzen	70
§. 60.	Acht Etuden zur weiteren Fortbildung im Vorangegangenen	77
§. 61.	Vierstimmige freie Sätze in den üblichen Hauptformen	90
§. 62.	Uebungen in vierstimmigen strengen Sätzen	95
§. 63.	Neun Etuden zur weiteren Fortbildung des Vorangegangenen	102
§. 64.	Vorbereitende Octaven-Uebungen	124
§. 65.	Gebundene Sextakkorde in allen Durtonarten	126
§. 66.	Gebundene Sexten in allen Durtonarten	128
§. 67.	Das Glissando	129
§. 68.	Uebungen in ganzen Akkorden	129

Anhang.

		Seite
§. 69.	Die nothwendigsten Kenntnisse aus der Harmonielehre	II
§. 70.	Abriss der Formenlehre	VII

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola * Budapest *

Steinway

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

3425.

B3425-III

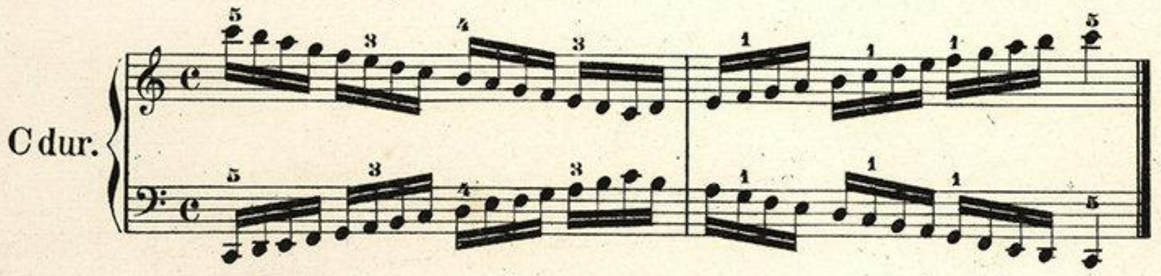
LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

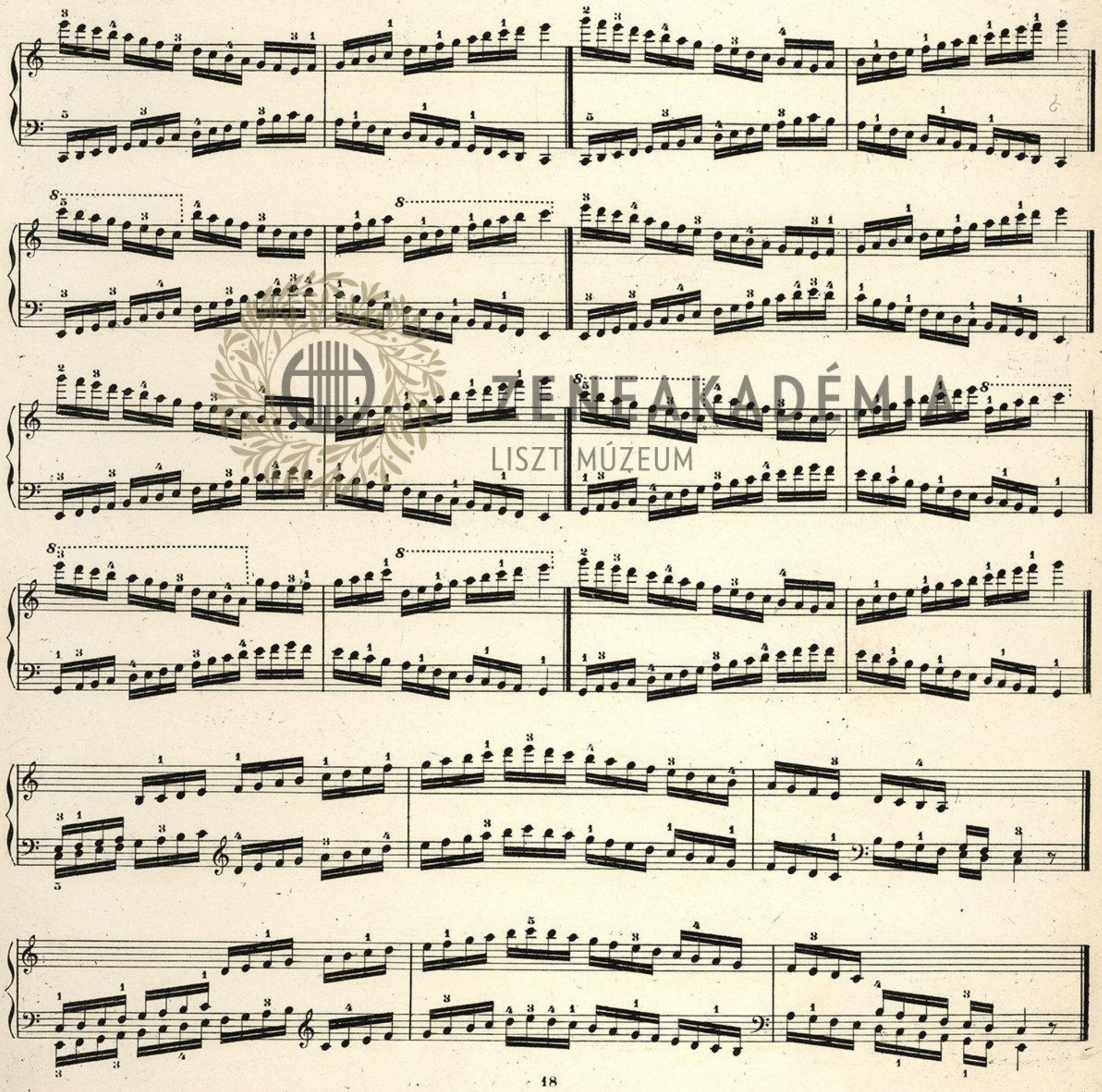
§ 45.

Weitere Uebungen zur Vervollkommnung des Tonleiterspieles.

Man befolge streng den vorgeschriebenen Fingersatz, der auf Erlangung immer grösserer Fertigkeit im Ueber- und Untersetzen der Finger berechnet ist. Die Uebungen über die C dur- und A moll-Tonart sind allein ausgeführt, bei den übrigen sind blos die Hauptlagen gegeben; dieselben müssen aber ebenso ausgeführt werden, wie die genannten. Der Lehrer wird gut thun, wenn er sich nicht streng an die äussere Anordnung des Folgenden hält, sondern etwa die C dur-Tonart durch alle diatonischen und harmonischen und Terzenübungen nach einander lernen lässt und bei jeder weiteren Tonart dasselbe befolgt.

C dur.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Amoll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F dur.

*) Da bei Terzen und Sexten eigentlich bereits die harmonische Behandlung der Moll-Scala eintritt und auch meistens gebräuchlich ist, so gaben auch wir hier die kleine Sexte und erhöhte Septime.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

D moll.

G dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

E moll.

B dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

G moll.

D dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola Budapest

H moll.

Es dur.

ZENEAKADÉMIA ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

C moll.

A dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fis moll.

As dur.

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

F moll.

E dur.

ZENEAKADÉMIA

Cis moll.

Des dur.

ZENEAKADÉMIA

B moll.

H dur.

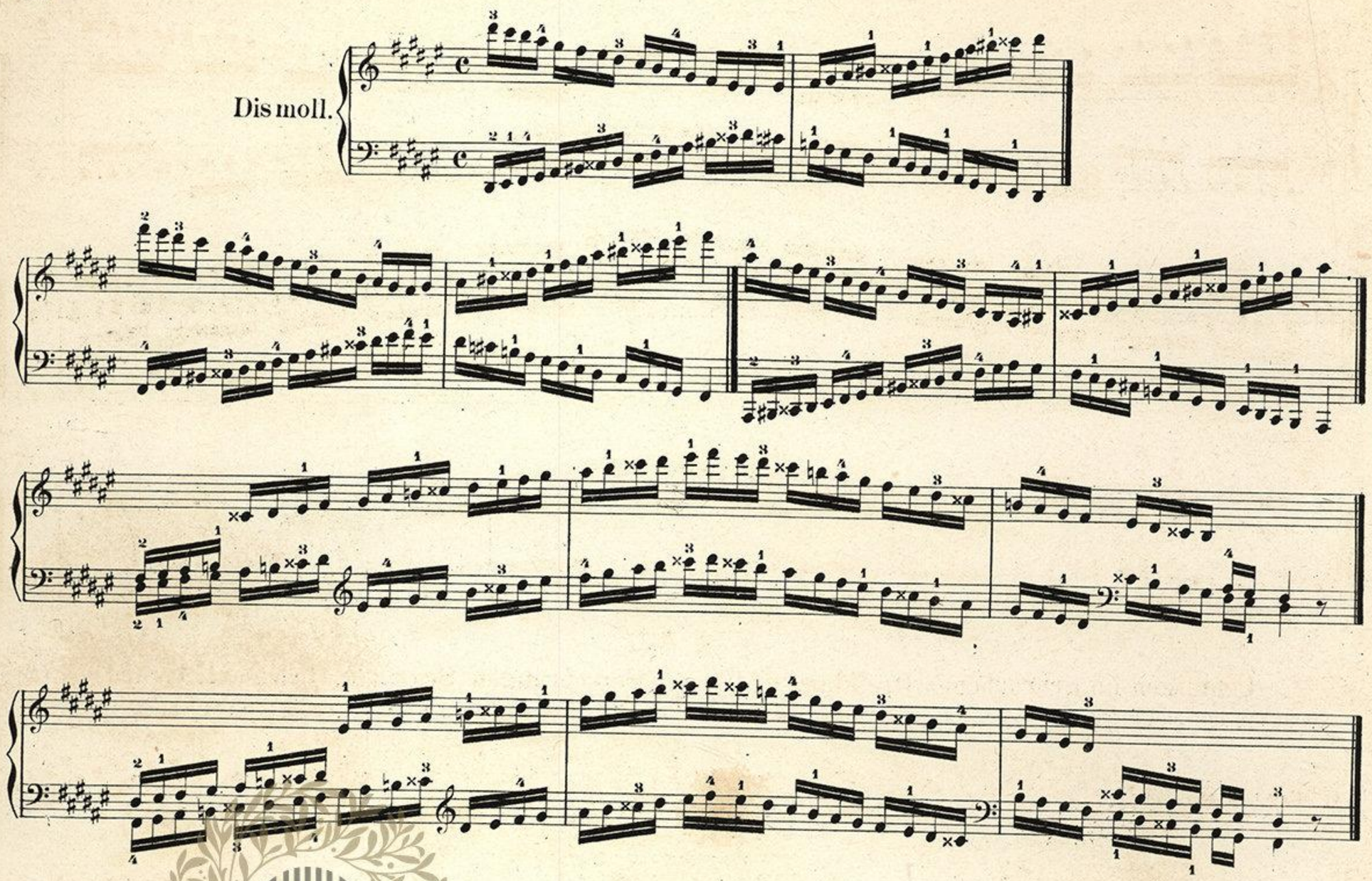
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gis moll.

Fis dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

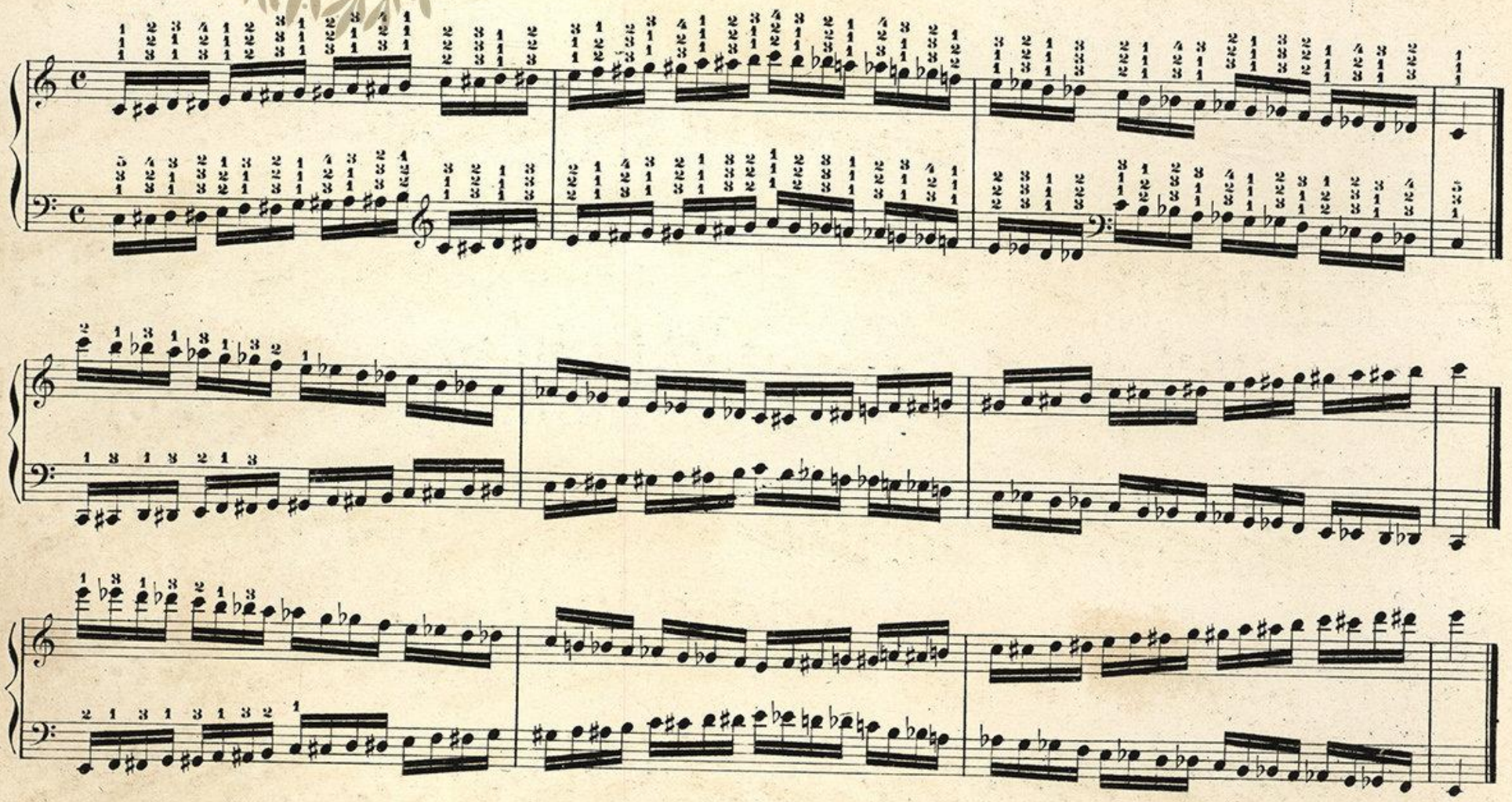
Dis moll.



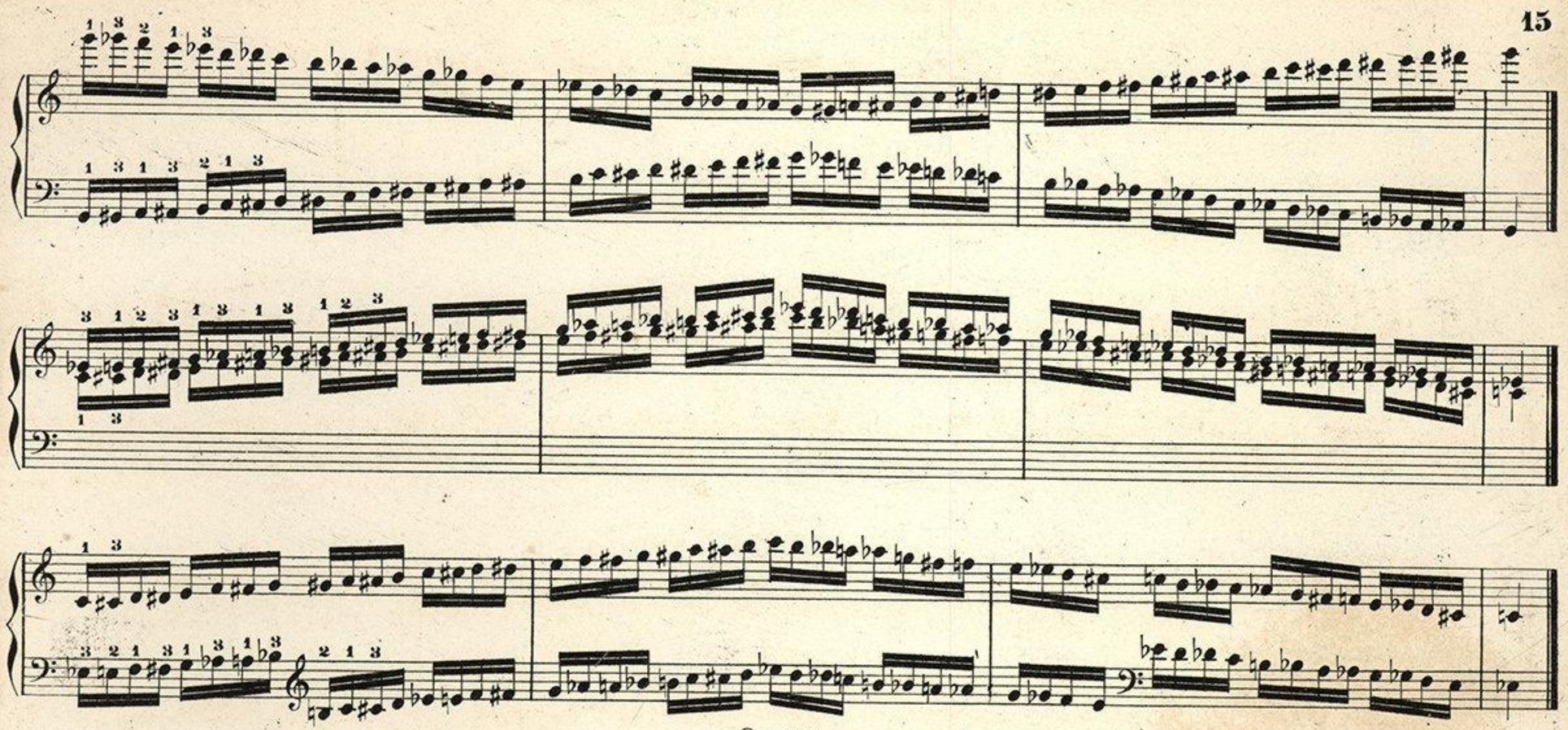
§ 46.

Uebungen in chromatischen Läufen

mit verschiedenen der Reihe nach anzuwendenden Fingersätzen.

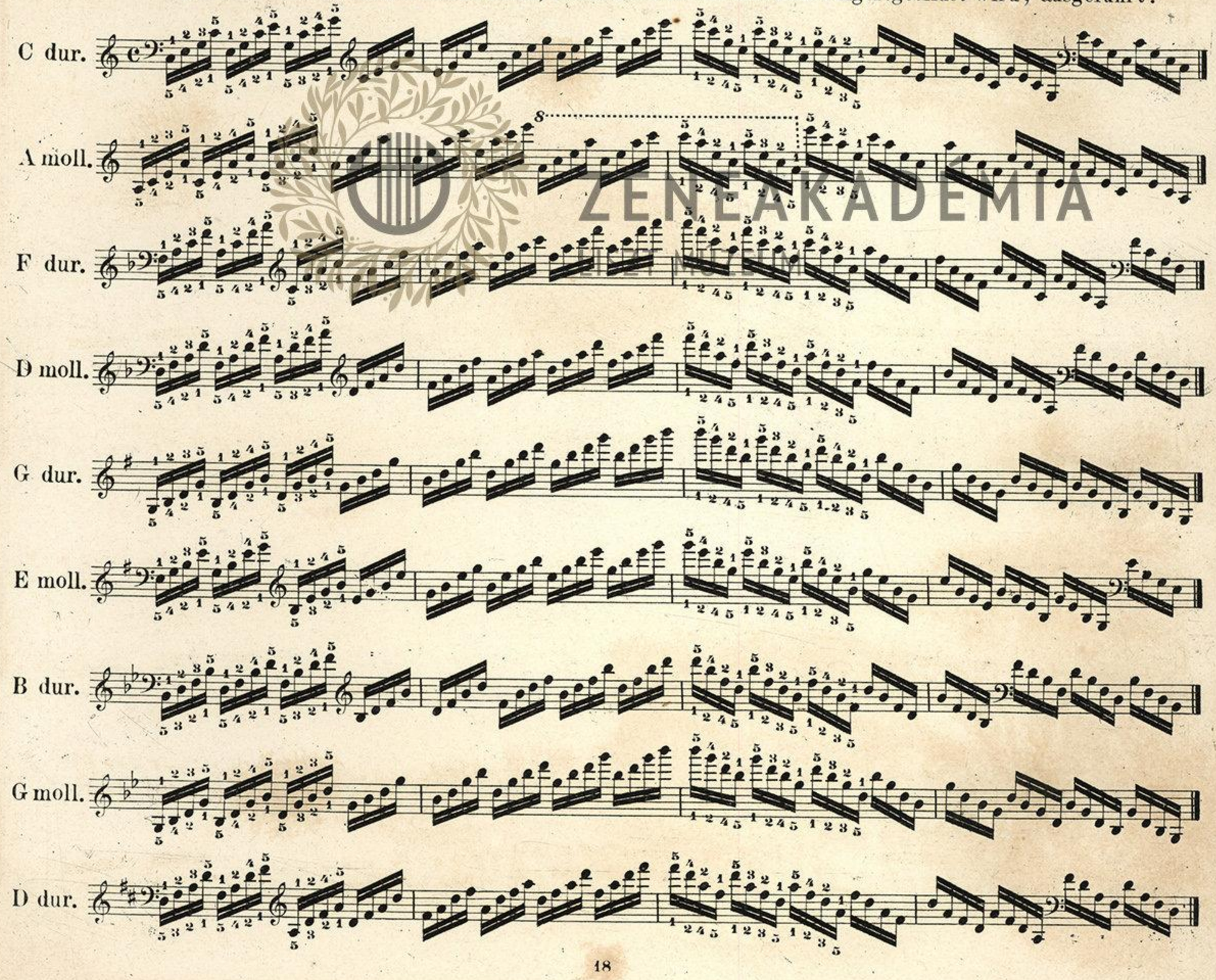


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



§ 47.

Uebungen im gebrochenen Dreiklang und dessen Umkehrungen (Sext- und Quartsext-Accord),
sämmtlich mit möglichster Ruhe des Armes und der Hand, indem der Ton nur mit dem Finger gebildet wird, ausgeführt.



ZENEAKADÉMIA

H moll.

Es dur.

C moll.

A dur.

Fis moll.

As dur.

F moll.

E dur.

Cis moll.

Des dur.

B moll.

H dur.

Gis moll.

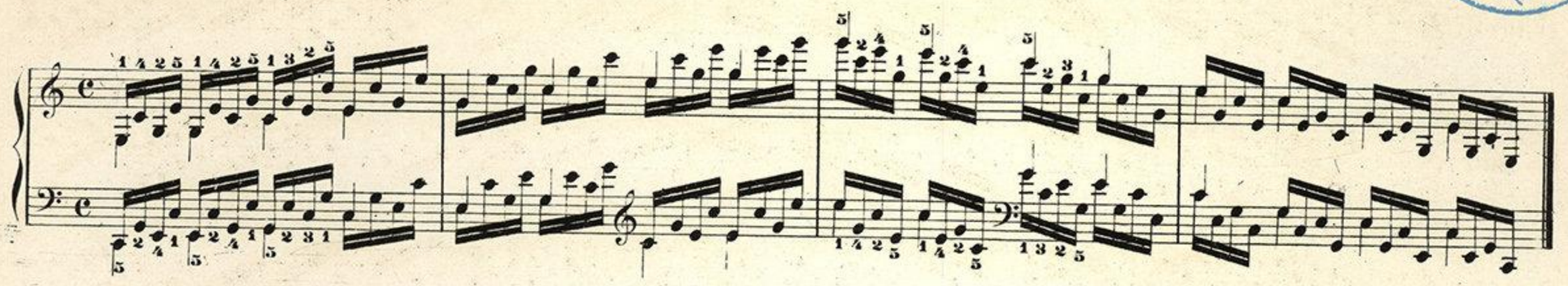
Fis dur.

Dis moll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

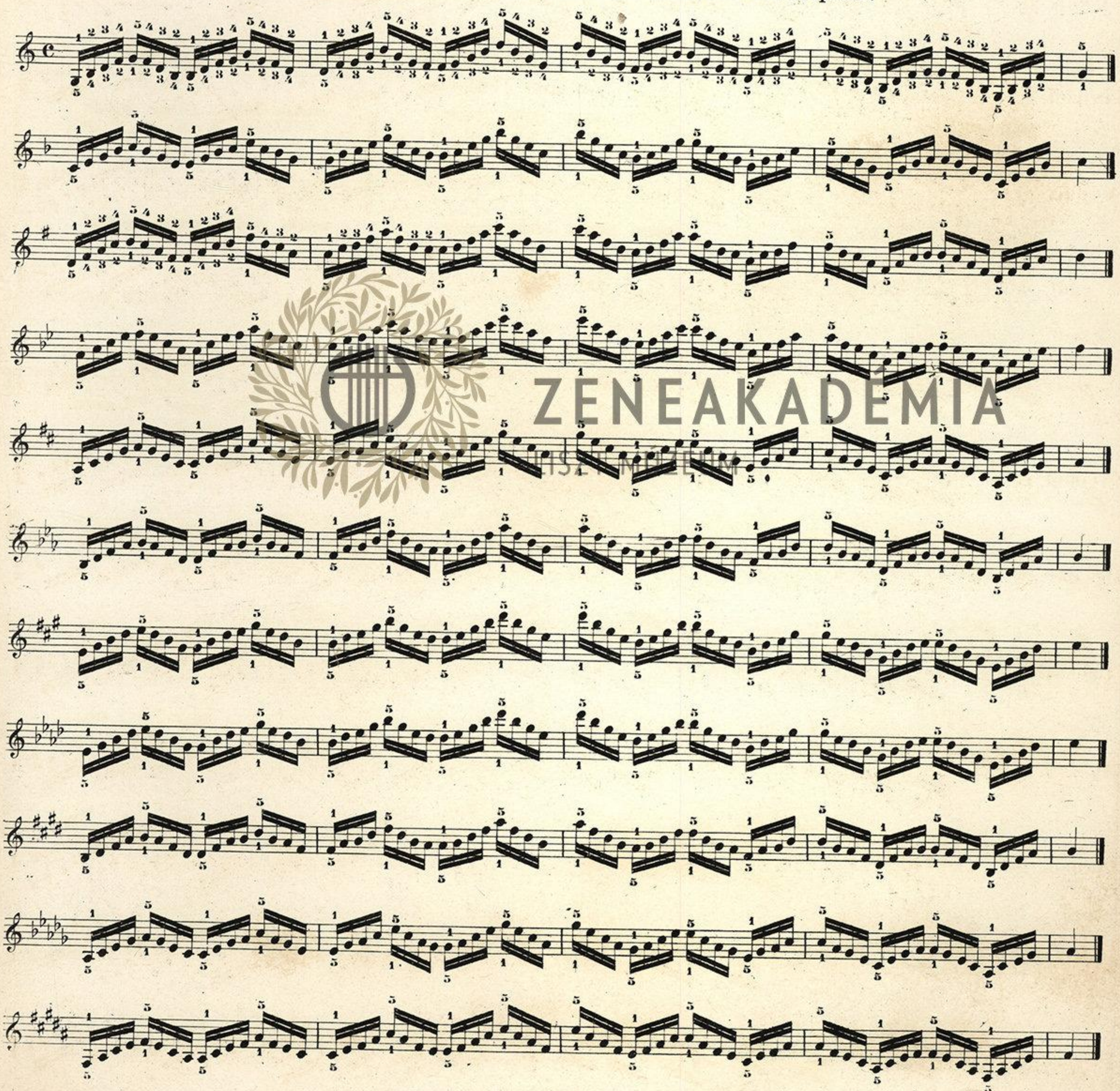
Auch folgende Uebungen studire man in allen Tonarten, unter Anwendung desselben Fingersatzes, wie bei den vorhergehenden.



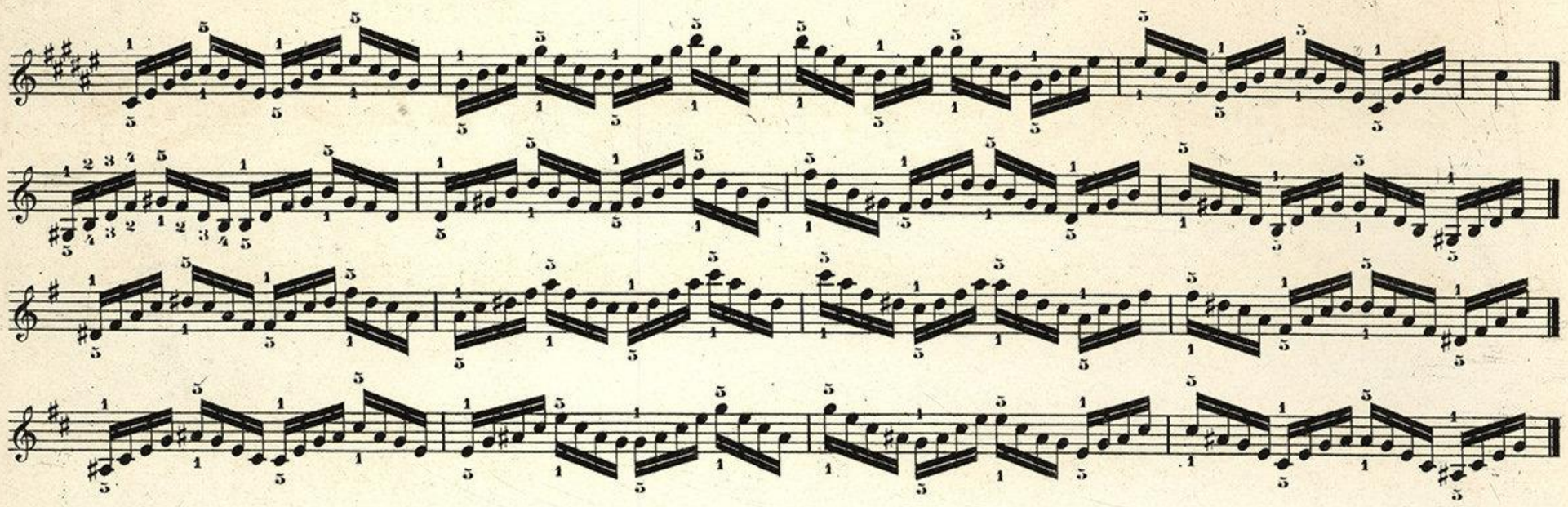
§ 48.

Uebungen im gebrochenen Septimen-Accord mit seinen Versetzungen (Quintsext-, Terzquart- u. Secund-Accord),

ebenfalls mit ruhigem Arme und durch mehrere Octaven zu spielen.

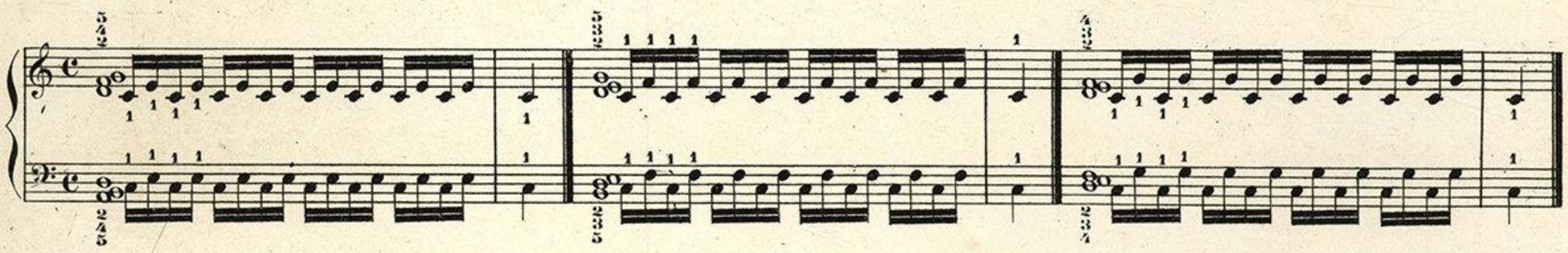


ZENEAKADÉMIA

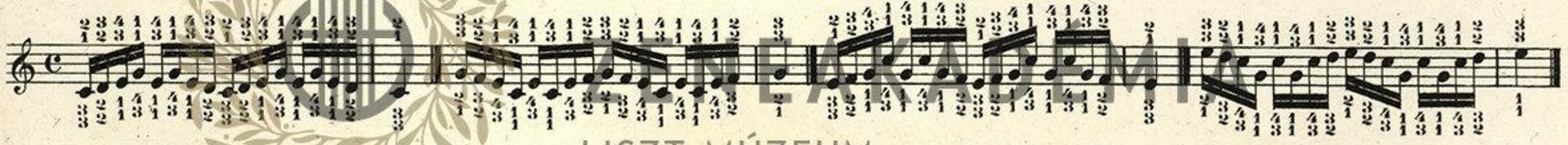


§ 49.

Diese Uebungen sind mit möglichst ruhigem Handgelenk und allmählig bis zur grössten Schnelligkeit einzuüben.

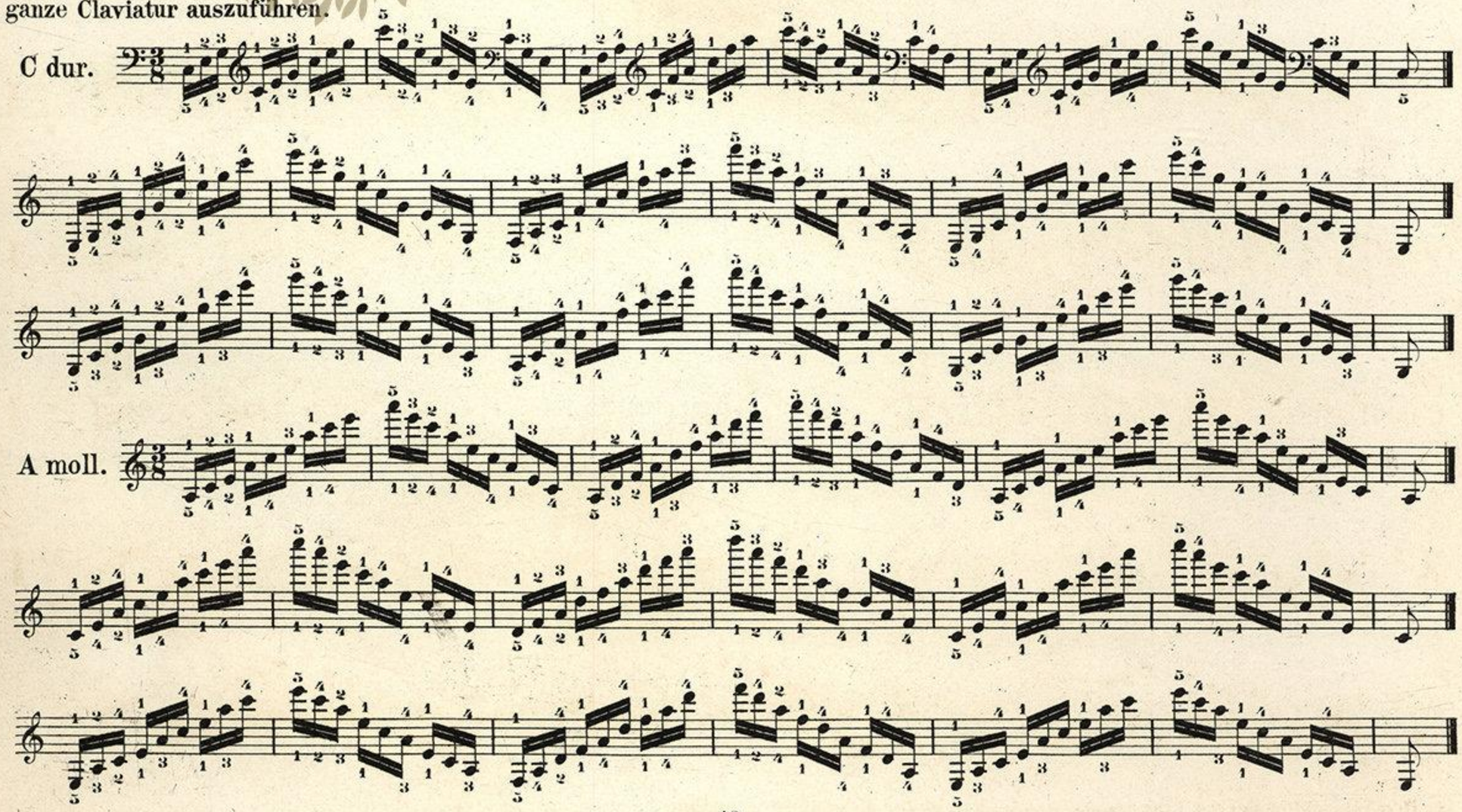


FolgendeUebungen sind streng legato, mit ruhigem Ellenbogen und möglichster Ruhe der Hand und des Armes auszuführen; ferner ist Alles im 1sten Theil § 28 über das Unter- und Uebersetzen Gesagte auch hier zu beobachten.

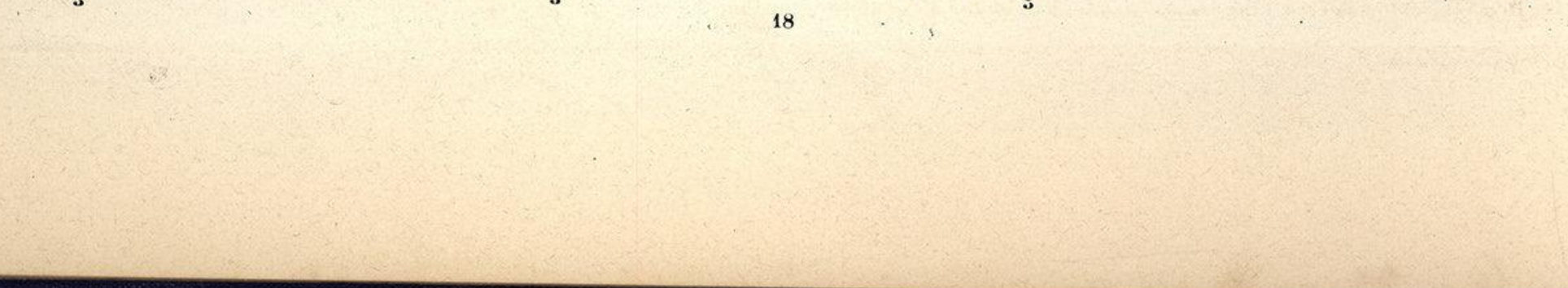


Folgende Uebungen studirt man fürs erste in dem vorgeschriebenen Umfang; später aber ist es nützlich, dieselben durch die ganze Claviatur auszuführen.

C dur.



A moll.



F dur.

ou

D moll.

G dur.

E moll.

*) Den eingeklammerten Fingersatz wende man in der Gegenbewegung an.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B dur.

G moll.

D dur.

H moll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es dur.

ou

C moll.

A dur.

Fis moll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

As dur.

ou

F moll.

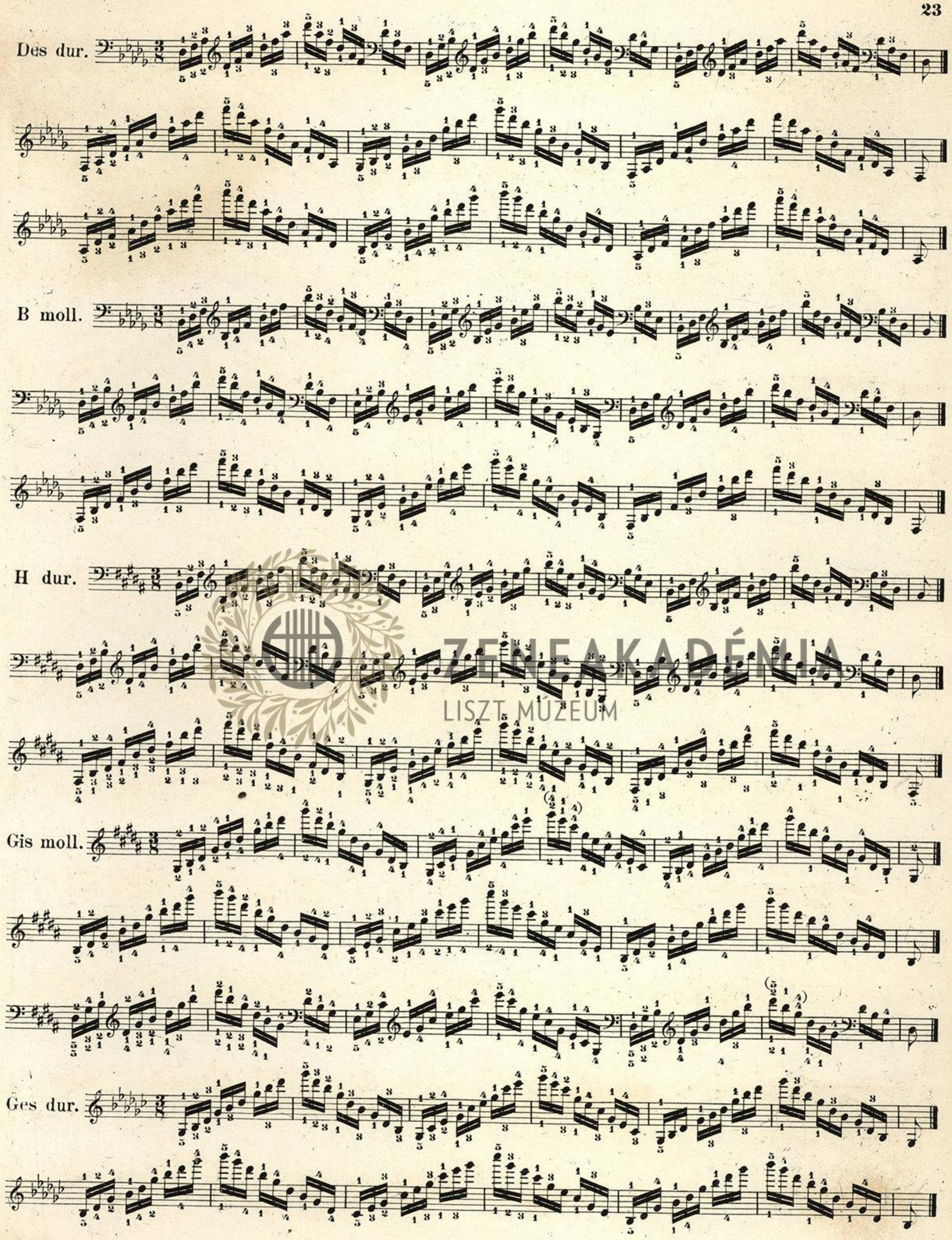
ou

E dur.

Cis moll.

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰZEUM

Des dur.



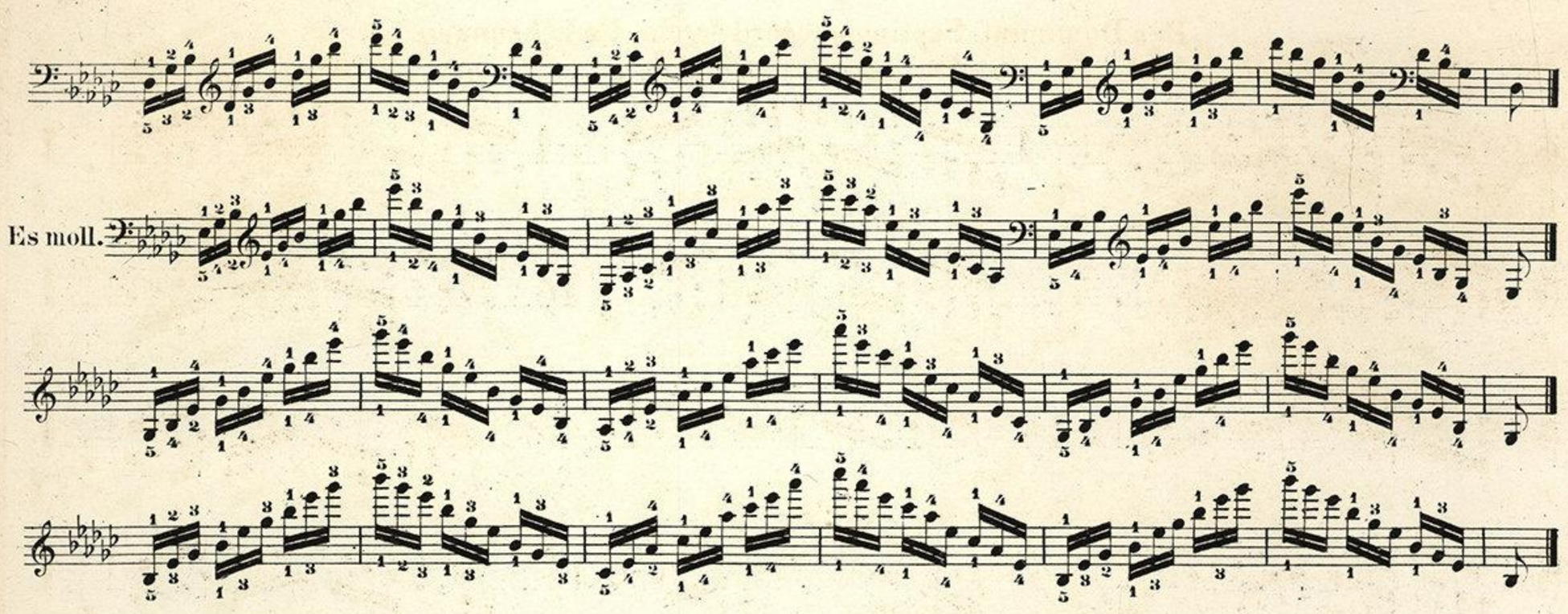
B moll.

H dur.

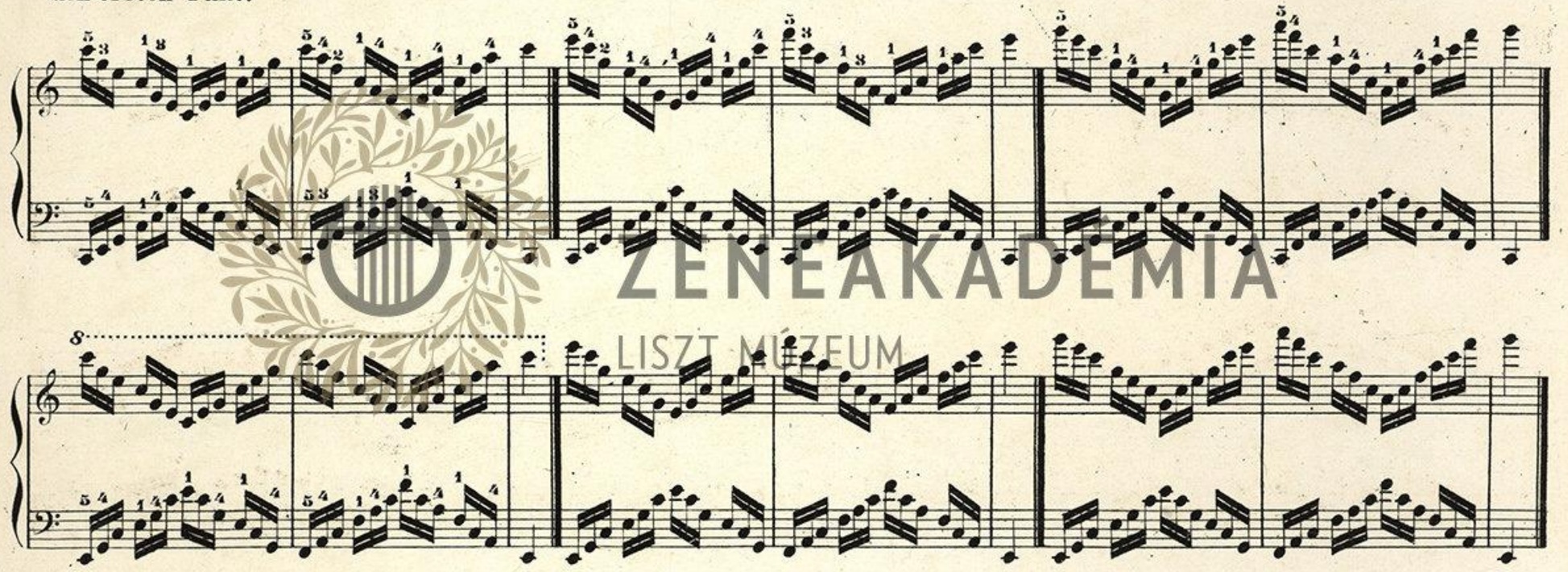
Gis moll.

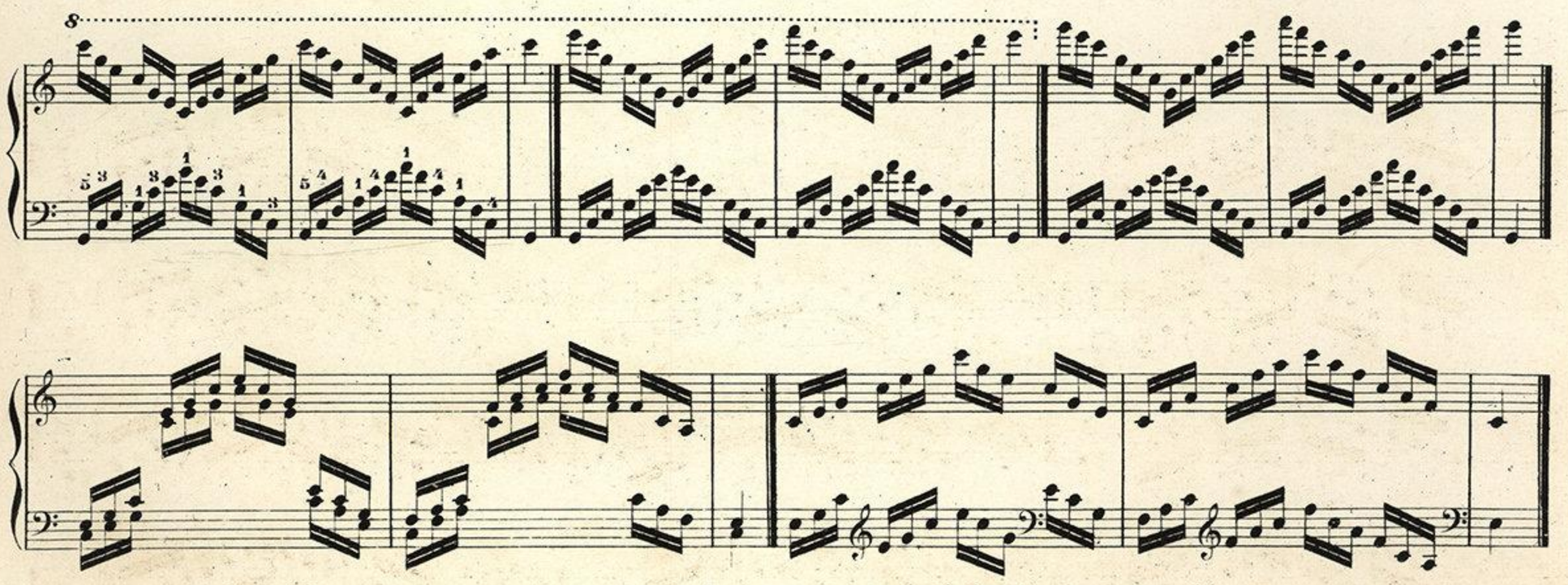
Ges dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Wenn die vorhergehenden, in gerader Bewegung gehaltenen Uebungen vollkommen studirt sind, so ist es sehr rathsam, dieselben mit strenger Beobachtung des gleichen Fingersatzes auch in verschiedenen Gegenbewegungen auszuführen und zwar nach dem folgenden für die Tonart C dur ausgeschriebenen Muster. Vor jeder Schlussnote wiederhole man den ersten Takt.



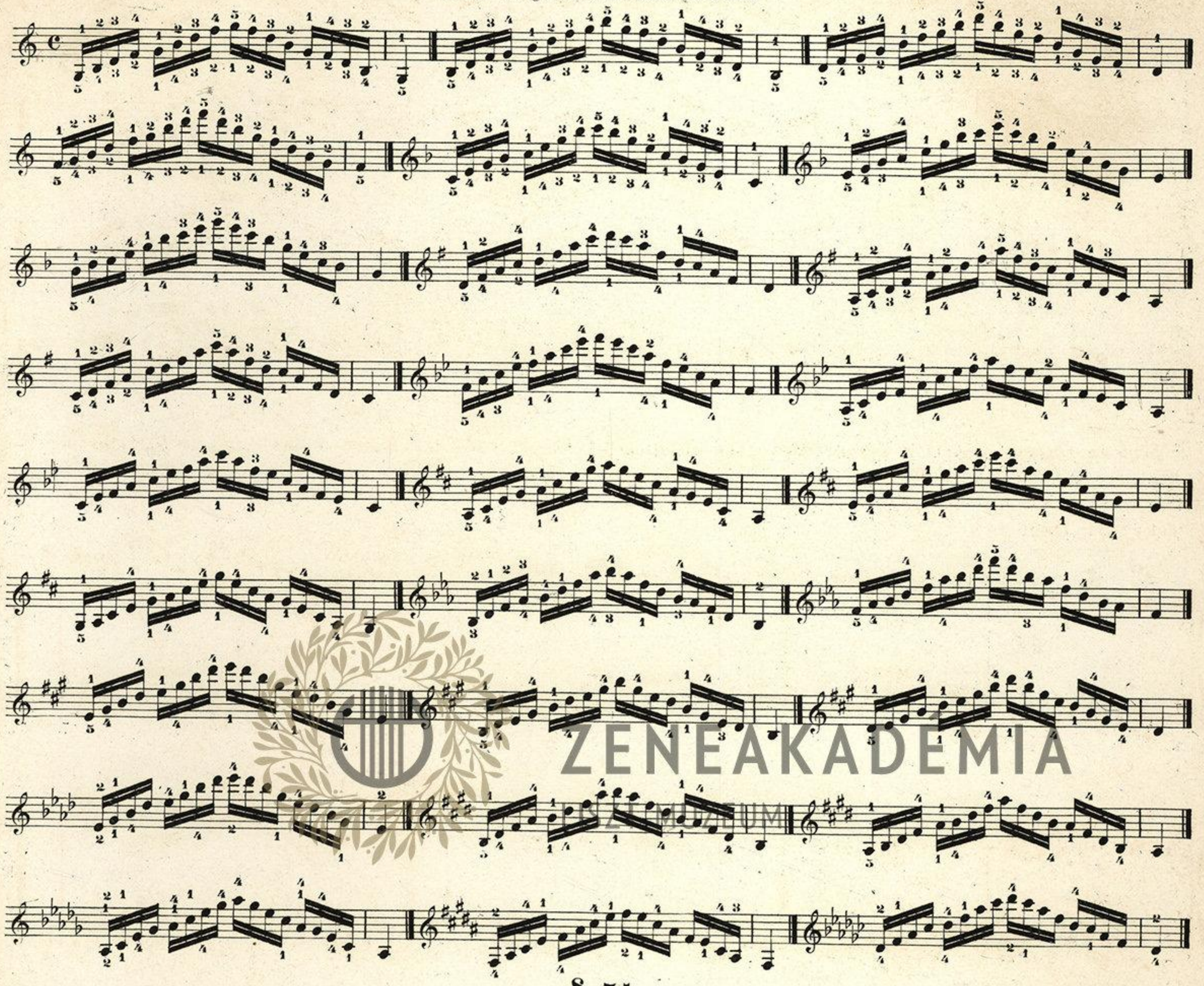


Zeneművészeti Főiskola Budapest

§ 50.

Der Dominant-Septimenaccord sammt Umkehrungen.

durch die ganze Claviatur zu üben.

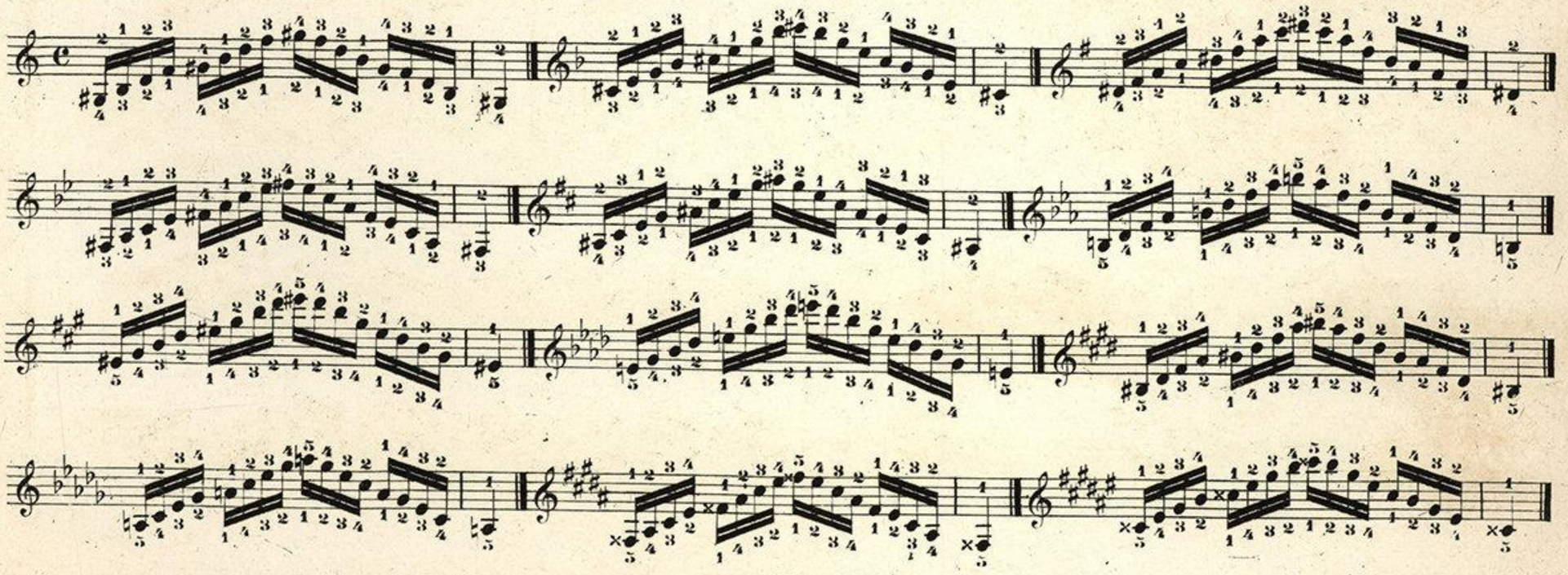


ZENEAKADÉMIA

§ 51.

Verminderte Septimen - Accorde,

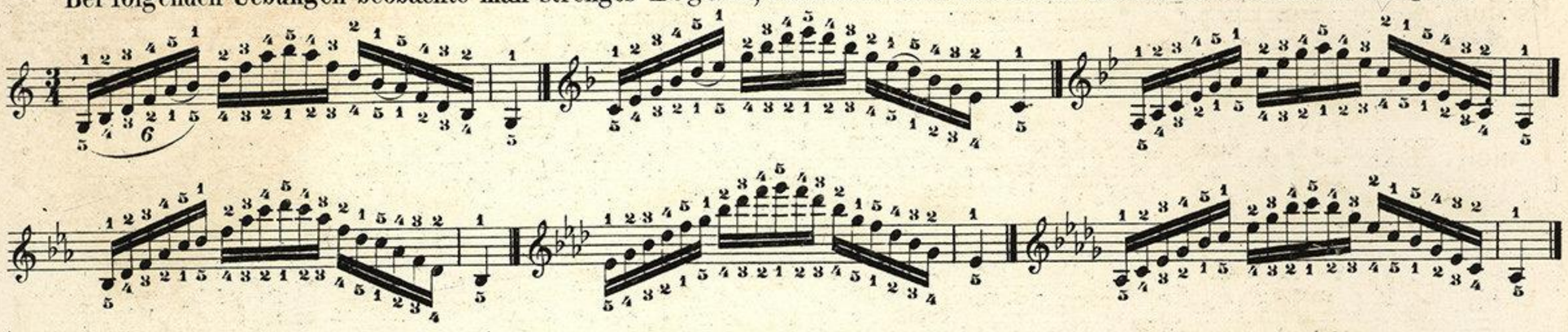
ebenfalls durch die ganze Claviatur zu üben.



§ 52.

Weitere Studien in gebrochenen Accorden.

Bei folgenden Uebungen beobachte man strenges Legato, besonders beim Ueber- und Untersetzen des fünften Fingers.

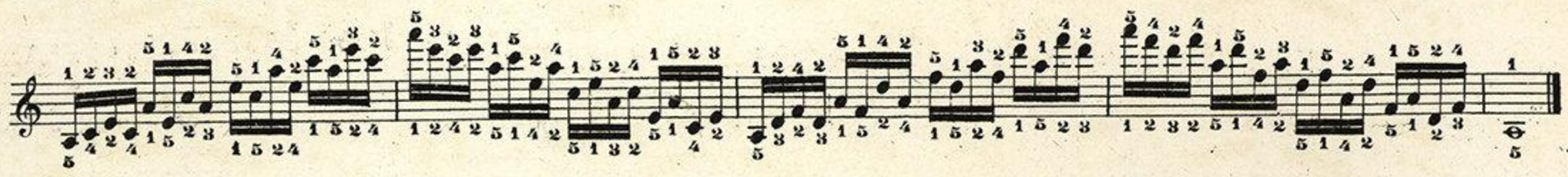


Auch bei folgenden Uebungen ist hauptsächlich auf vollkommene Ruhe des Armes zu sehen, und wiederhole man vor der Schlussnote die ersten zwei Takte.

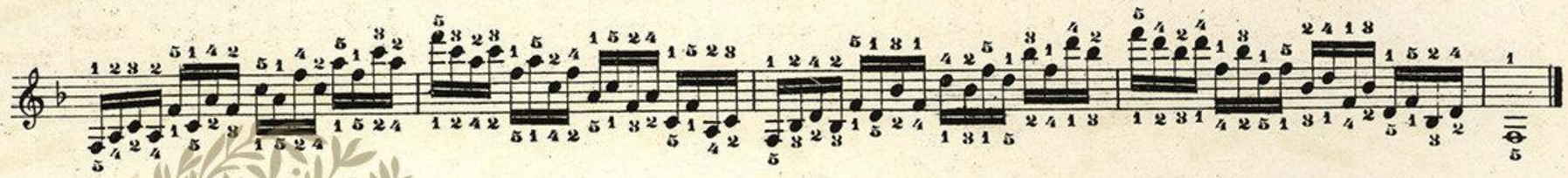
C dur.



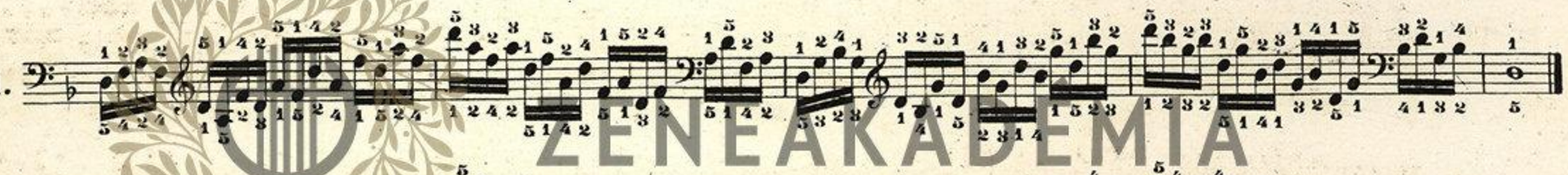
A moll.



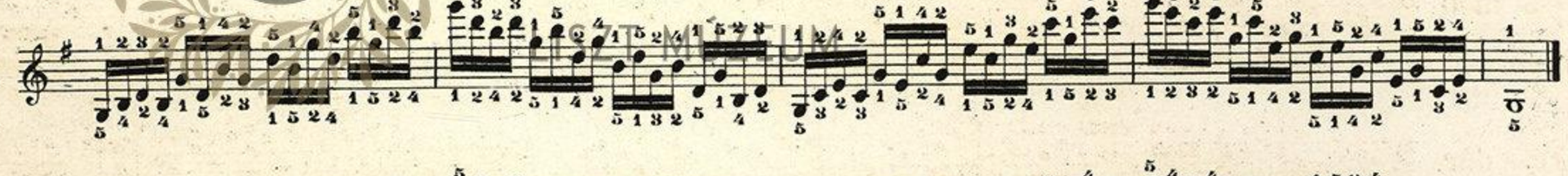
F dur.



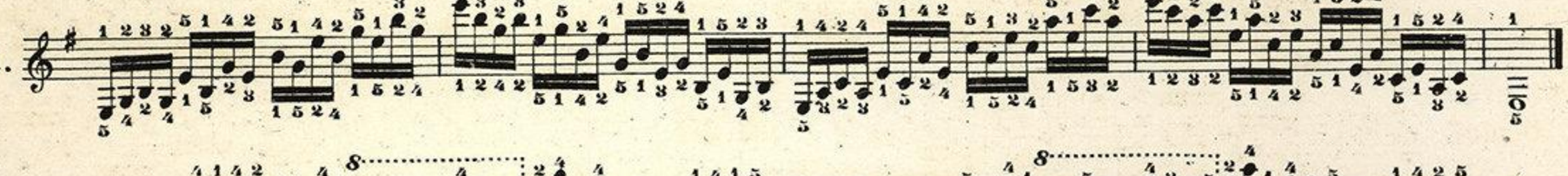
D moll.



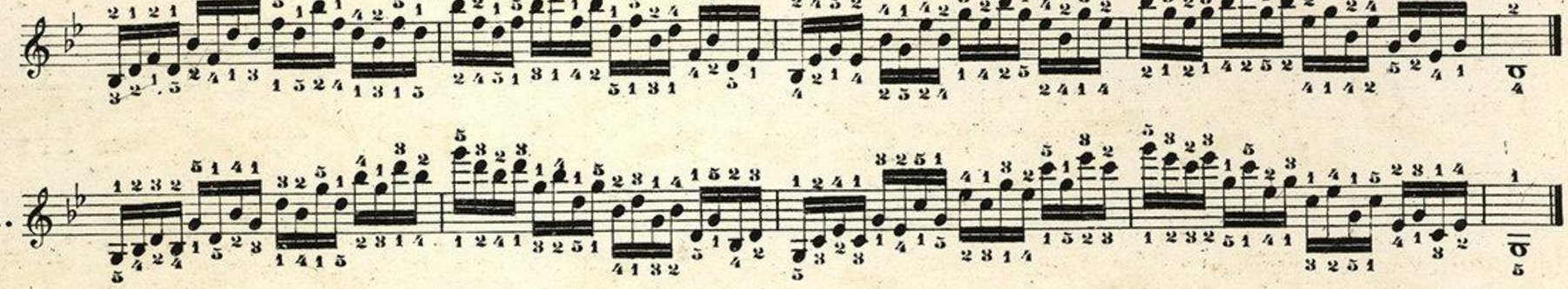
G dur.



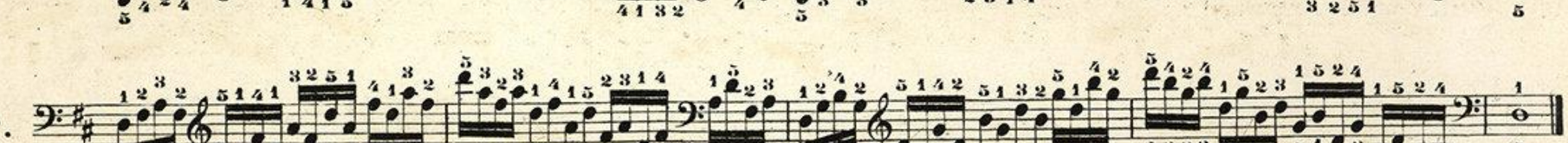
E moll.



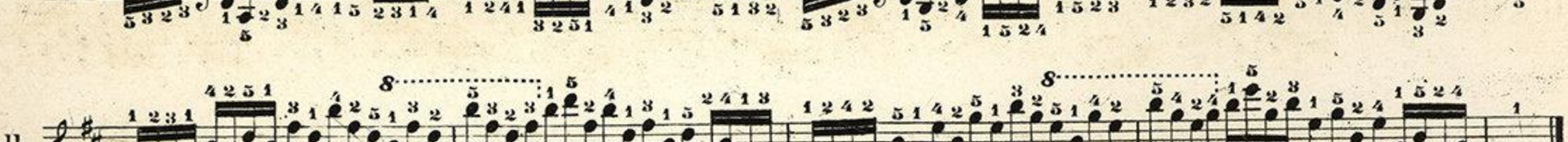
B dur.



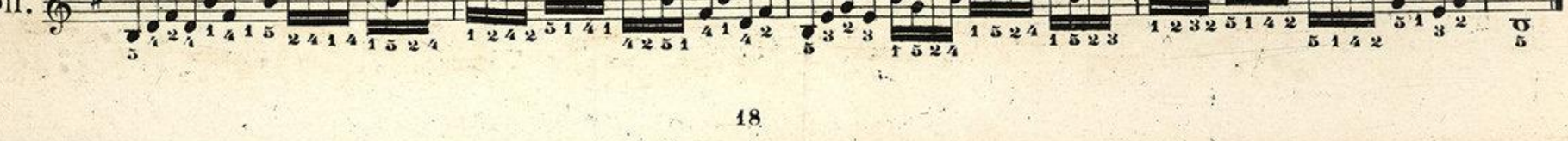
G moll.



D dur.



H moll.



ZENEAKADÉMIA

Es dur.

C moll.

A dur.

Fis moll.

As dur.

F moll.

E dur.

Cis moll.

Des dur.

B moll.

H dur.

Gis moll.

Ges dur.

Es moll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 53.

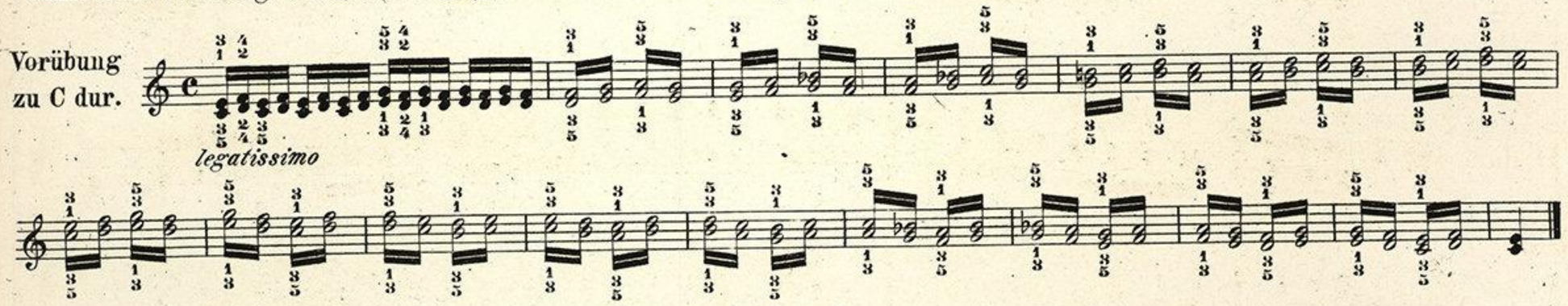
Gebundene Terzen.

Hierüber gelten dieselben Regeln, wie über die Bindung überhaupt, nur ist beim Unter- und Uebersetzen die Bindung beider Töne nicht leicht möglich; es genügt in der Regel, wenn in aufsteigender Scala beim Uebersetzen der obere, in absteigender Scala der untere Ton des Doppelgriffs gebunden wird. Die Hand muss sich über die betreffenden Finger elastisch und schnell herüberbiegen; hierbei darf aber der Finger, welcher die mit dem übersetzten Finger zusammenklingende Note angeschlagen hat, nicht zu früh aufgehoben werden, sondern der Ton ist möglichst auszuhalten.

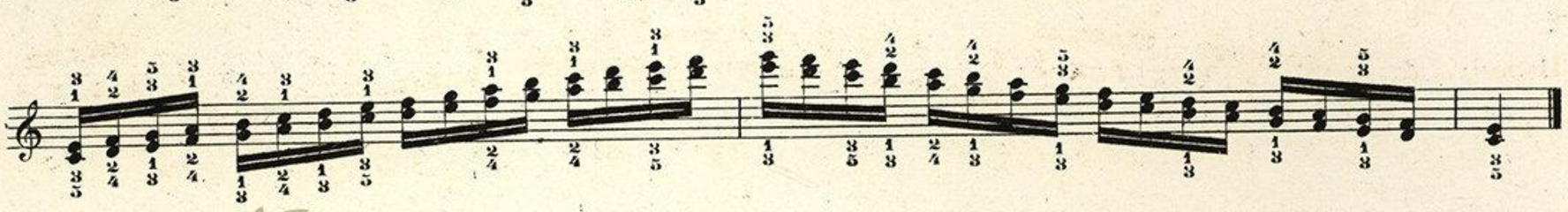
Jeder weiteren Durscala ist die hier in C dur ausgeschriebene, jeder weiteren Mollscala die hier in A moll ausgeschriebene Vorübung vorauszuschicken, natürlich mit Beobachtung der betreffenden Vorzeichnung.

Vorübung zu C dur.

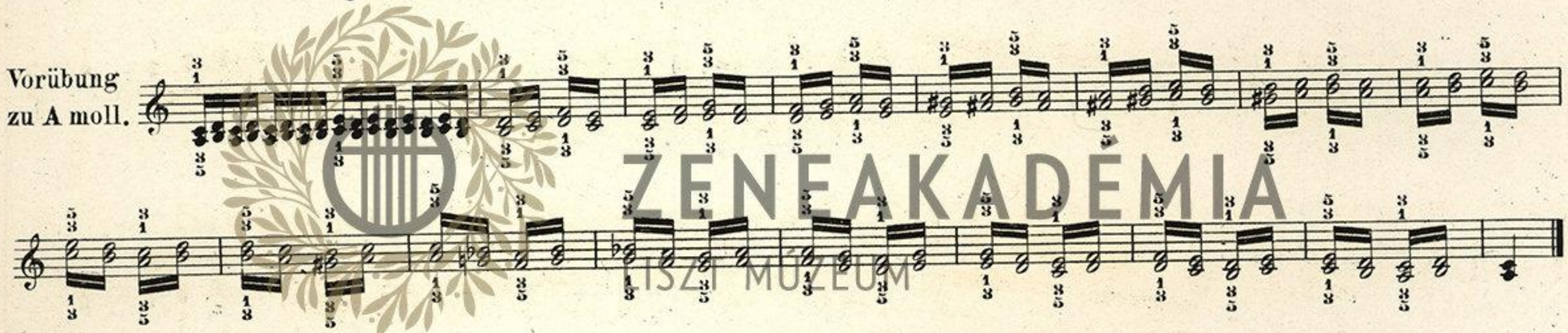
legatissimo



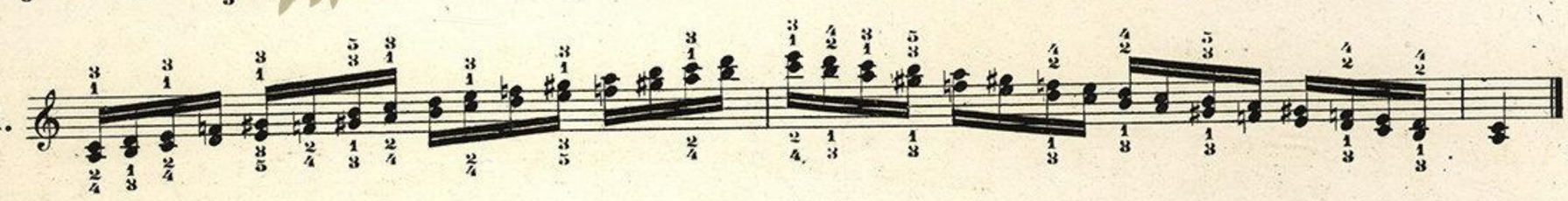
C dur.



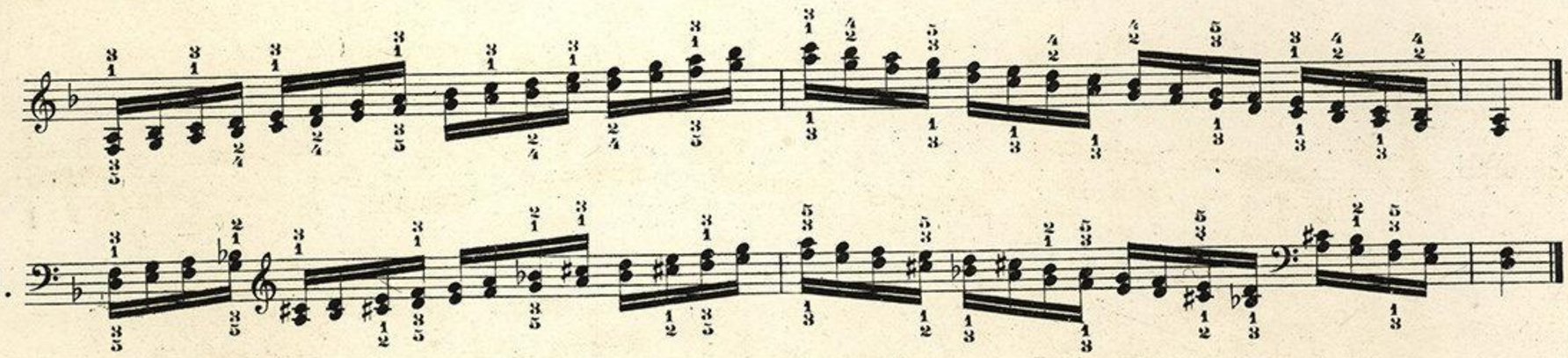
Vorübung zu A moll.



A moll.

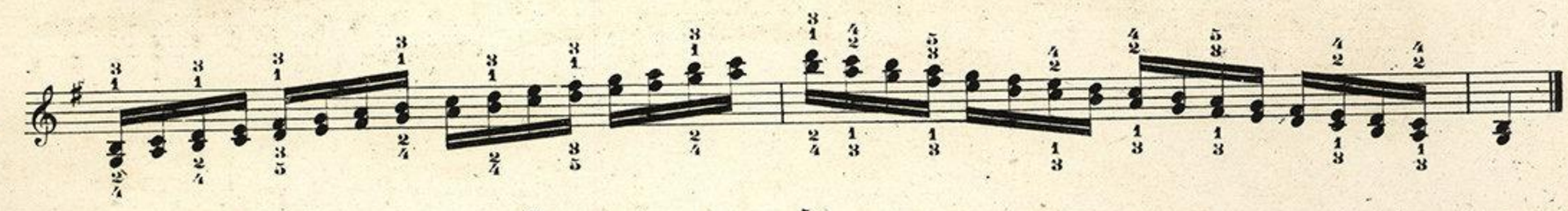


F dur.

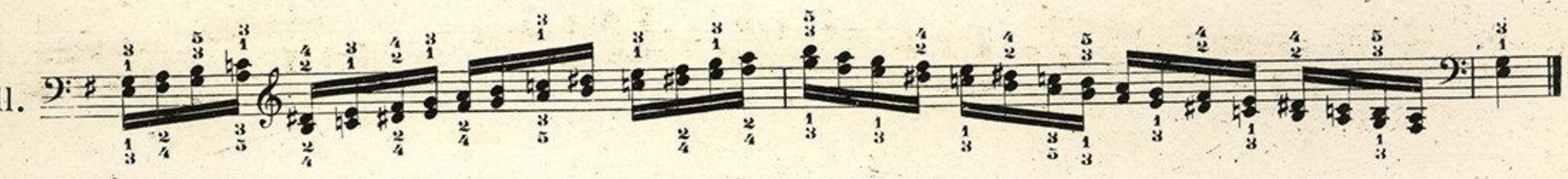


D moll.

G dur.

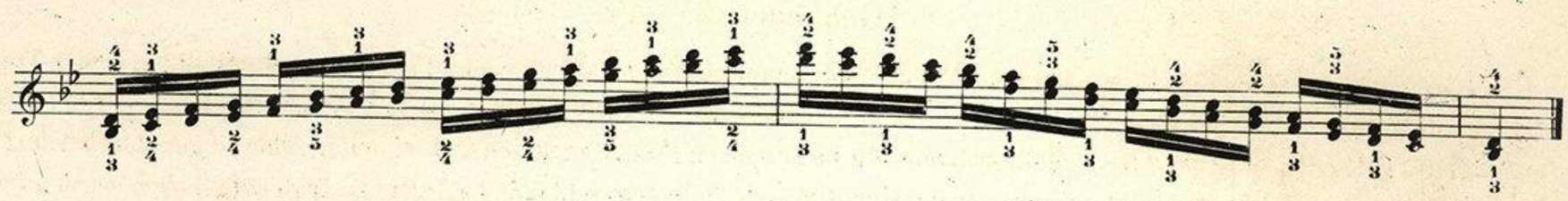


E moll.

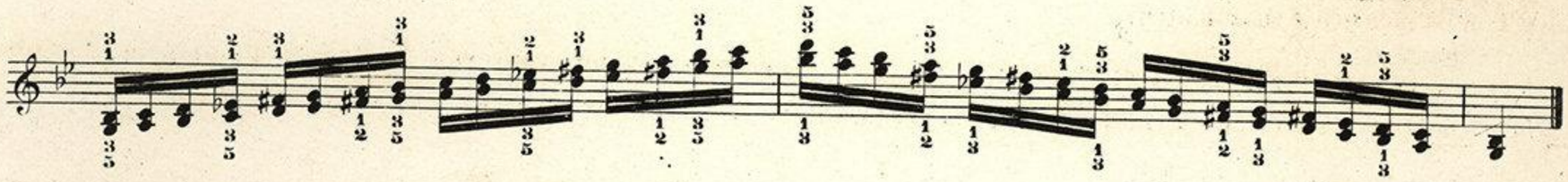


ZENEAKADÉMIA
ISZTI MÚZEUM

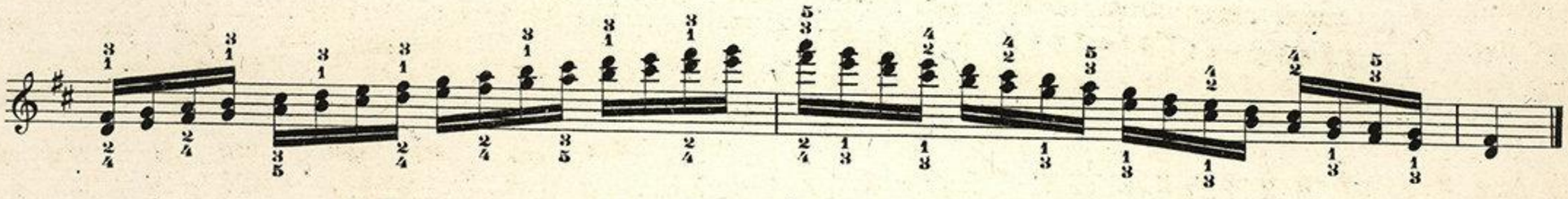
B dur.



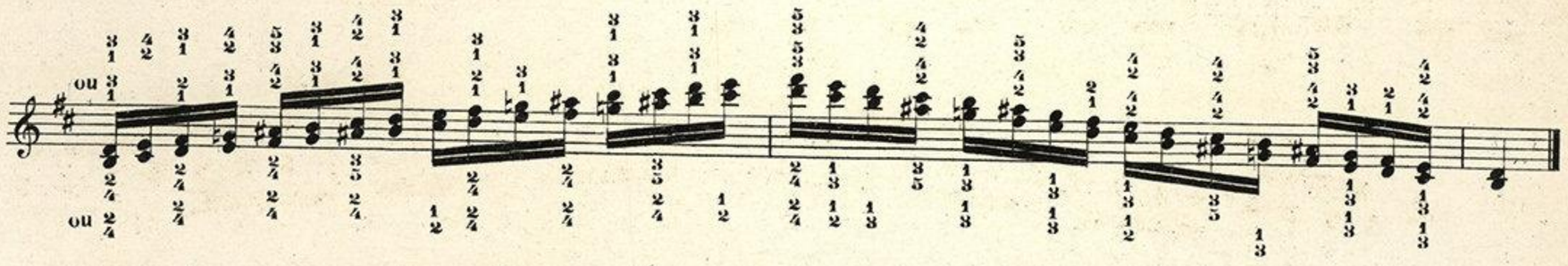
G moll.



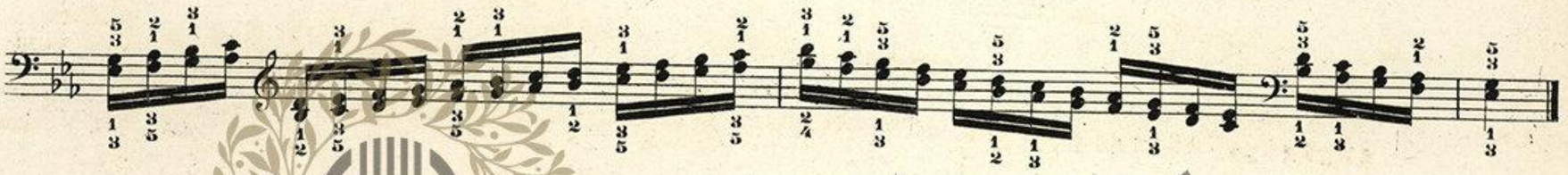
D dur.



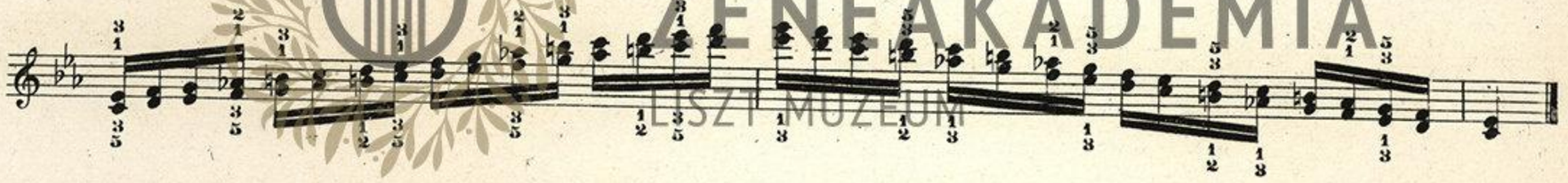
H moll.



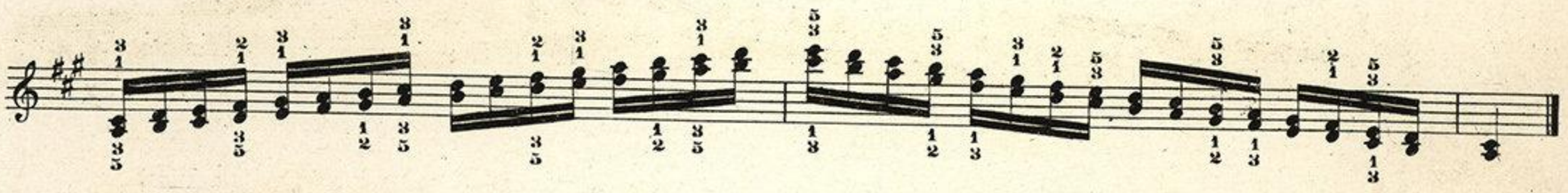
Es dur.



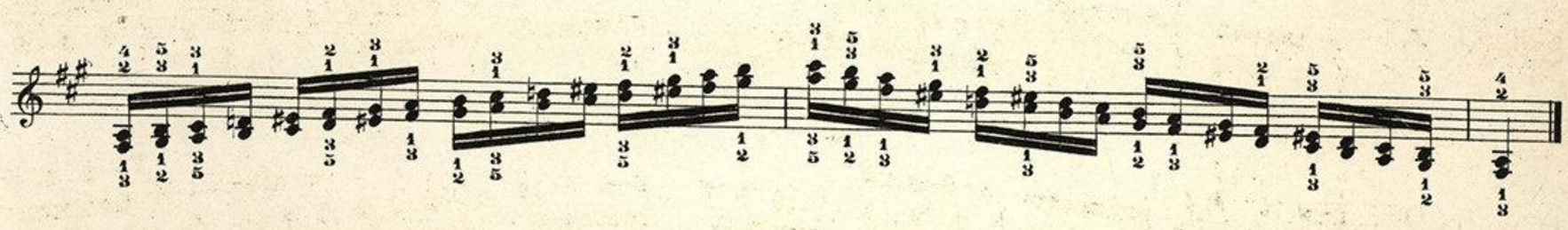
C moll.



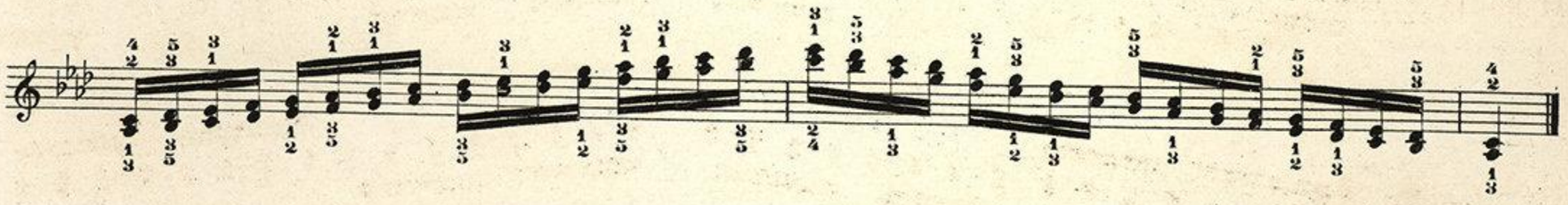
A dur.



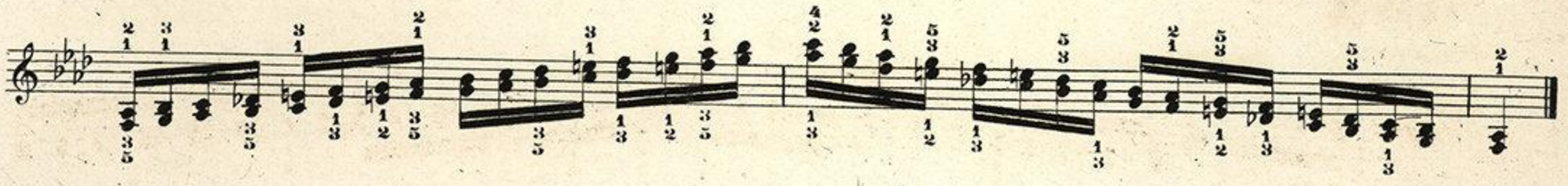
Fis moll.



As dur.

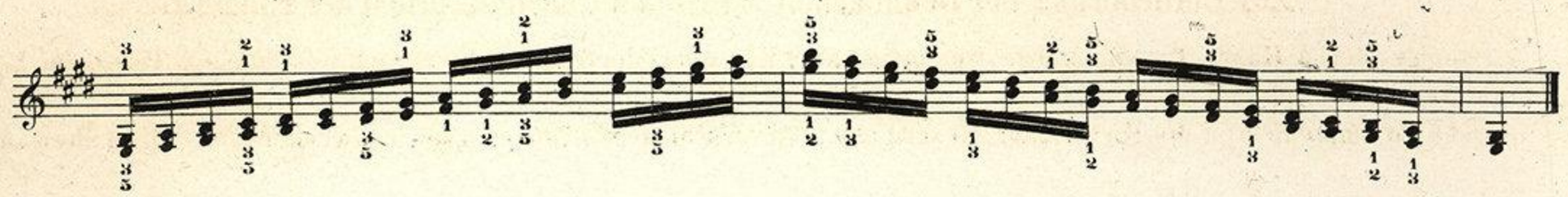


F moll.

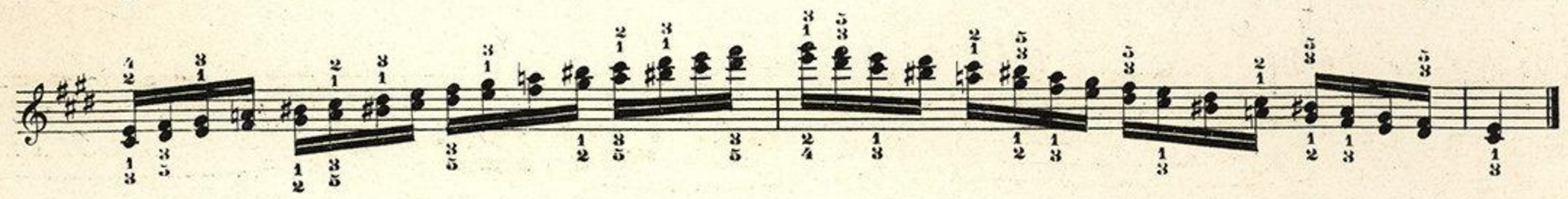


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

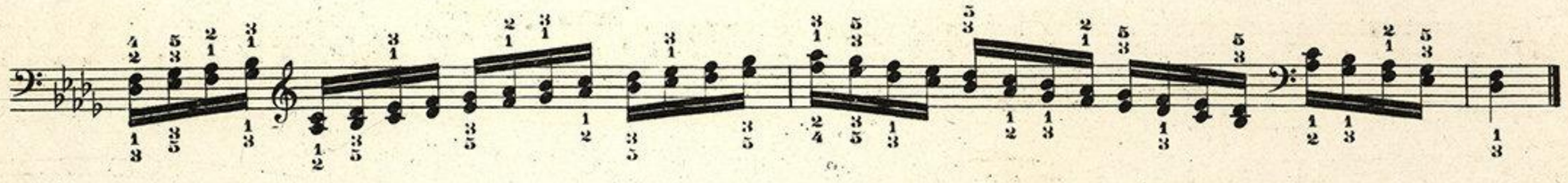
E dur.



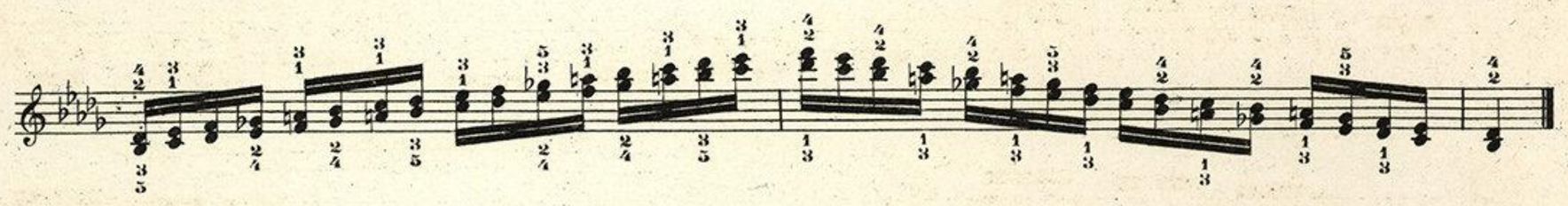
Cis moll.



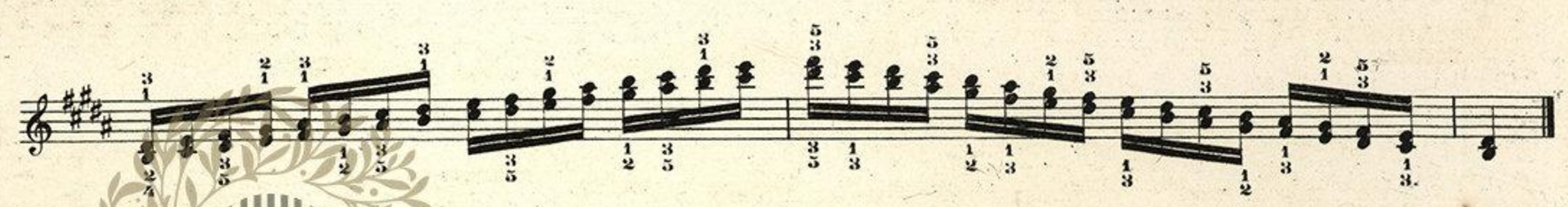
Des dur.



B moll.



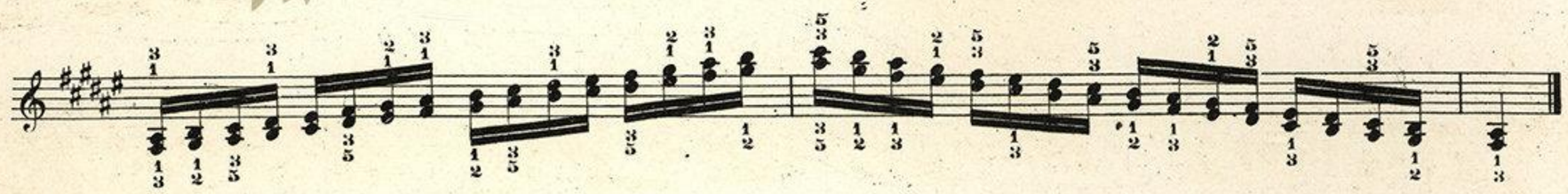
H dur.



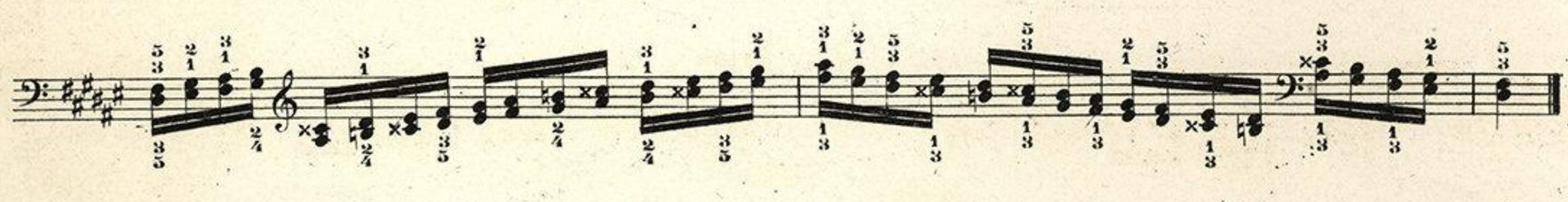
Gis moll.



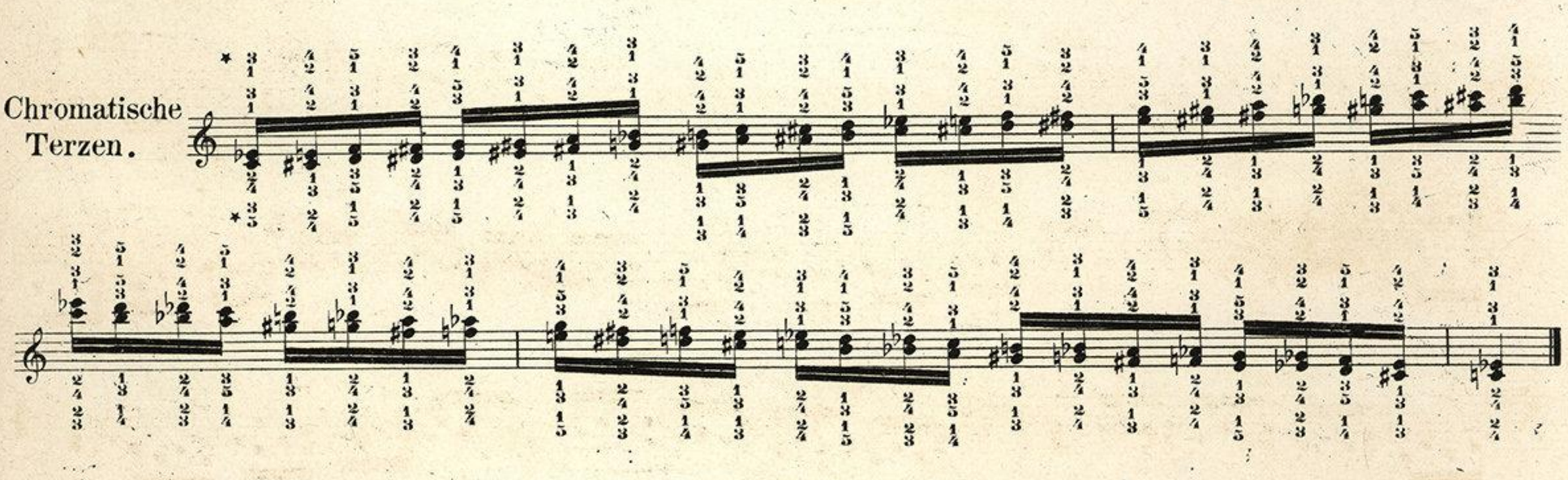
Fis dur.



Dis moll.



Chromatische Terzen.



Bei dem mit * bezeichneten Fingersatze sind beim Ueber- und Untersetzen beide Töne zu binden.

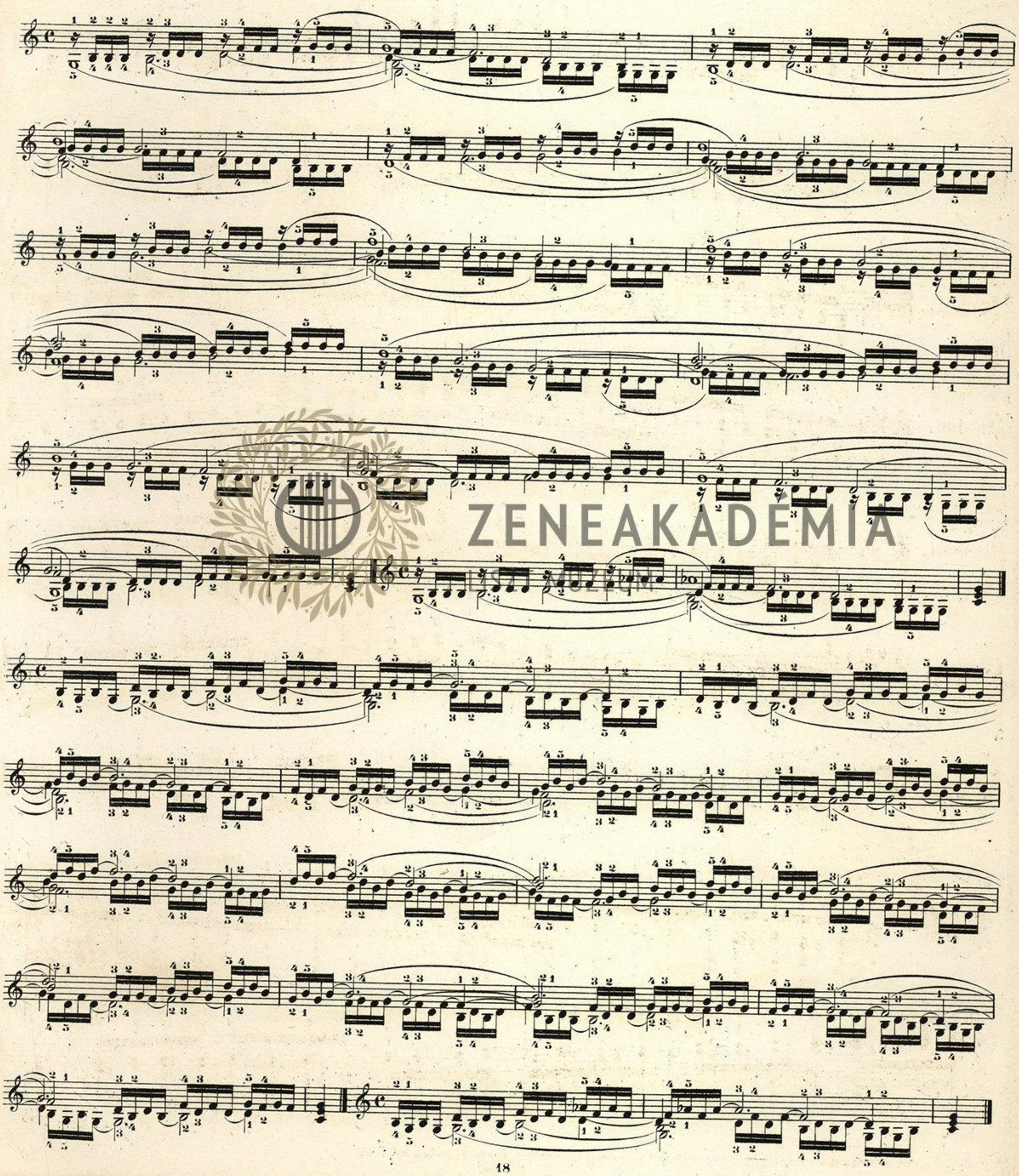
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§ 54.

Zur Beförderung der Dehnbarkeit, Kraft und Unabhängigkeit der Fingergelenke.

Schüler, deren Hände für die ganze Spannung zu klein sind, dürfen den zuerst angeschlagenen Ton beim Eintritt des letzten Viertels auslassen.

Sehr zu empfehlen ist die Fortsetzung dieser Uebung in verschiedenen Tonarten, sowie in verminderten Septimen-Accorden.

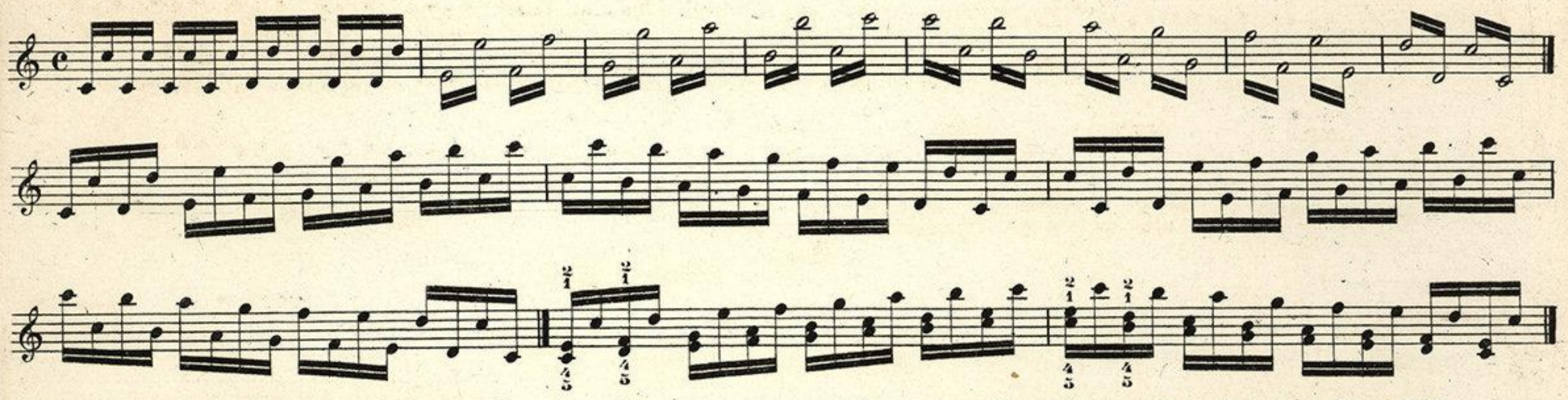


ZENEAKADÉMIA

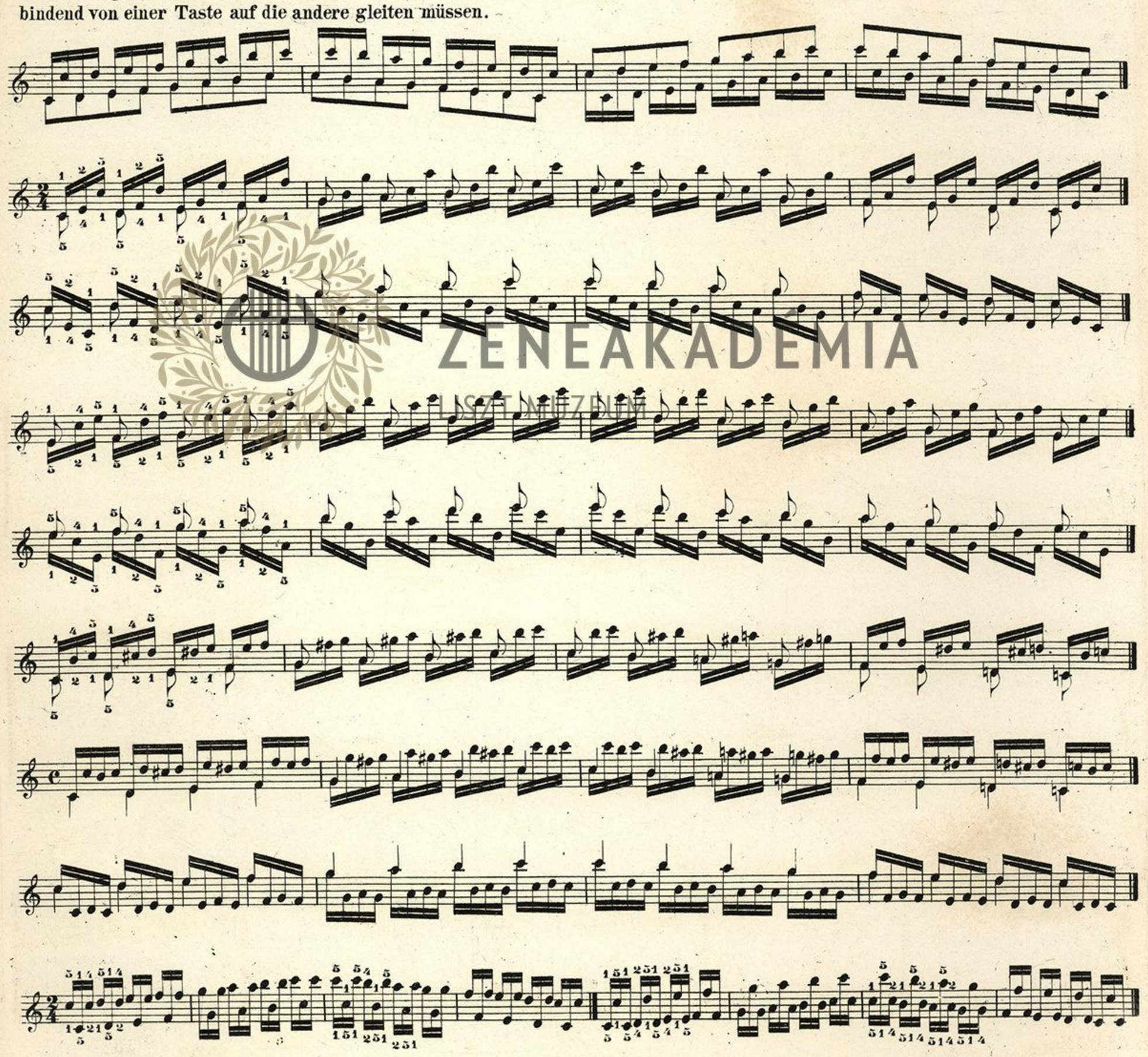
§ 55.

Gebrochene Octaven,

welche leicht mit dem Fingergelenke bei ruhigem Handgelenke ausgeführt werden sollen.



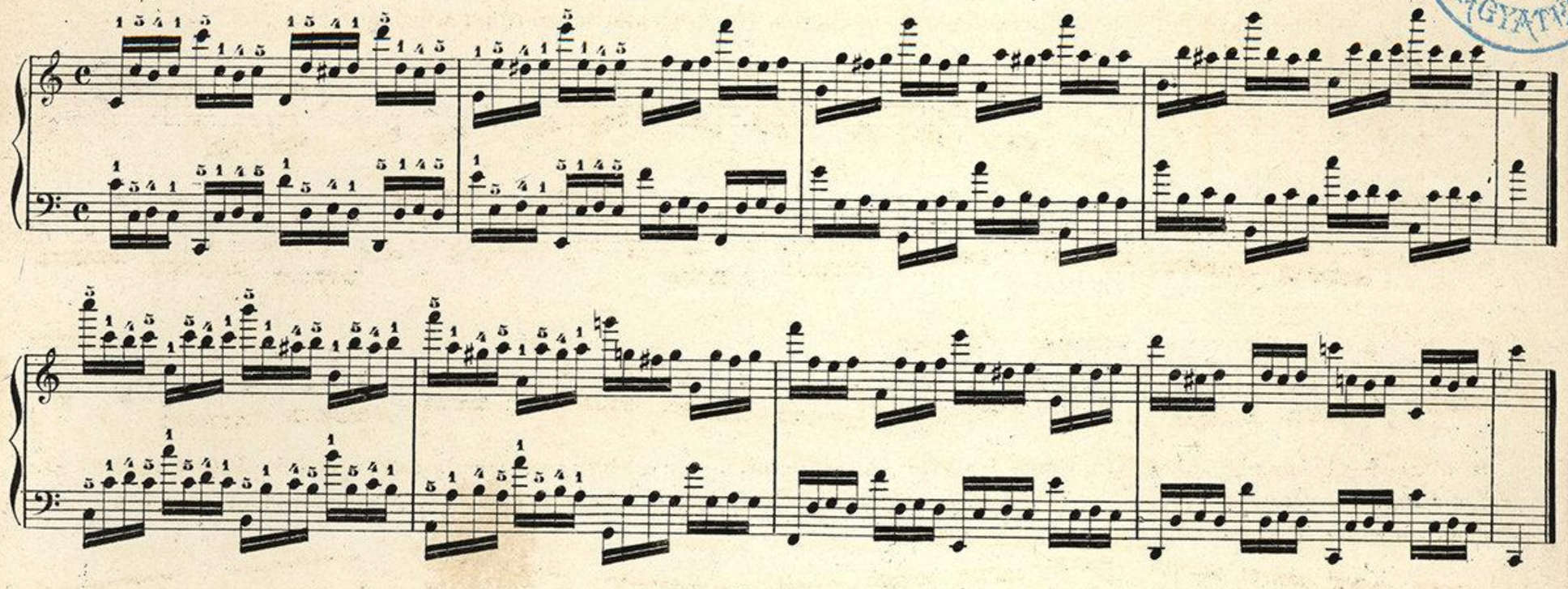
In folgenden Uebungen läuft häufig neben den gebrochenen Octaven eine gebundene Scala mit, wobei die beiden fünften oder ersten Finger, welche die gehaltenen Noten spielen, mit losem Fingergelenke (bei ruhigem Handgelenke) anschlagen und möglichst bindend von einer Taste auf die andere gleiten müssen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA 33

Folgende Uebungen müssen ebenfalls mit dem Fingergelenk ausgeführt werden.

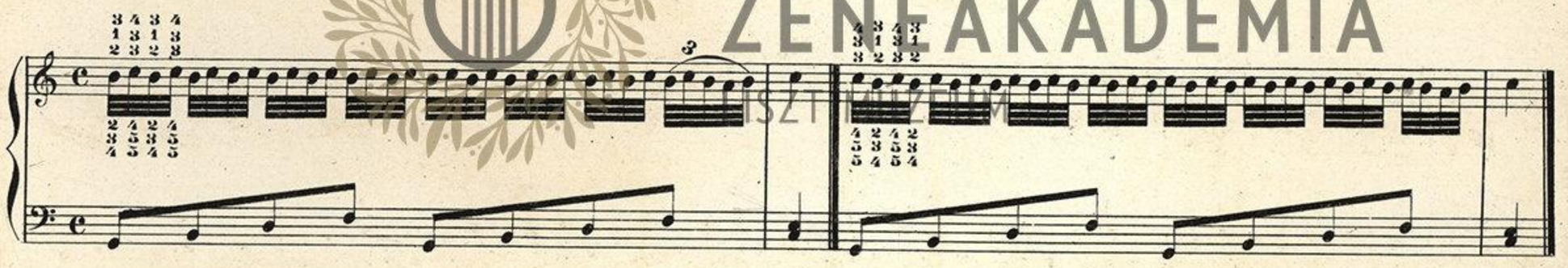


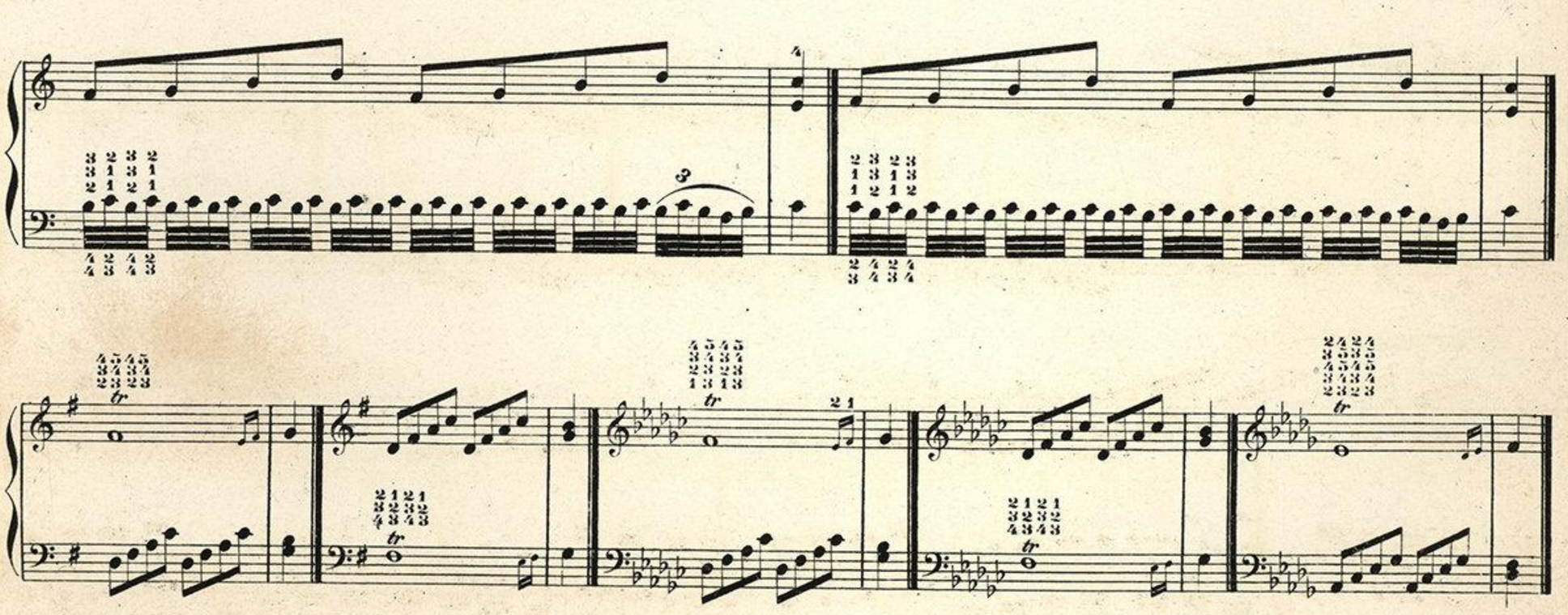
§ 56.

Triller Uebungen.

Der Triller besteht aus zwei Noten, nämlich der Haupt- und der Wechselnote, und soll daher, wenn nicht die Ausnahme ausdrücklich verlangt ist, stets mit der Hauptnote anfangen, d. h. mit derjenigen Note, über welcher das Trillerzeichen steht. Jeder vollständige Triller erfordert einen Nachschlag, mit Ausnahme der Kettentriller, wo dieser eigens angezeigt sein muss; abwärts endet der Kettentriller stets mit der Haupt-, bisweilen jedoch auch mit einer nachgeschlagenen Note, wie man aus den Beispielen ersehen wird. Man übe alle folgenden Trillerstudien sowohl von unten hinauf, als von oben herab, wende die verschiedenen vorgeschriebenen Fingersätze nach einander an, übe sie mit den früher genannten Vortragszeichen ein, und schreite vom langsameren Tempo allmälig bis zur möglichsten Schnelligkeit fort, aber stets in richtigem Taktverhältniss. Die ersten vier Uebungen sind so ausgeschrieben, wie der Triller bei den späteren auszuführen ist.

ZENEAKADÉMIA





ou

Triller mit wechselnden Fingern.

1212 1313 2323 2424 3434 3535 4545

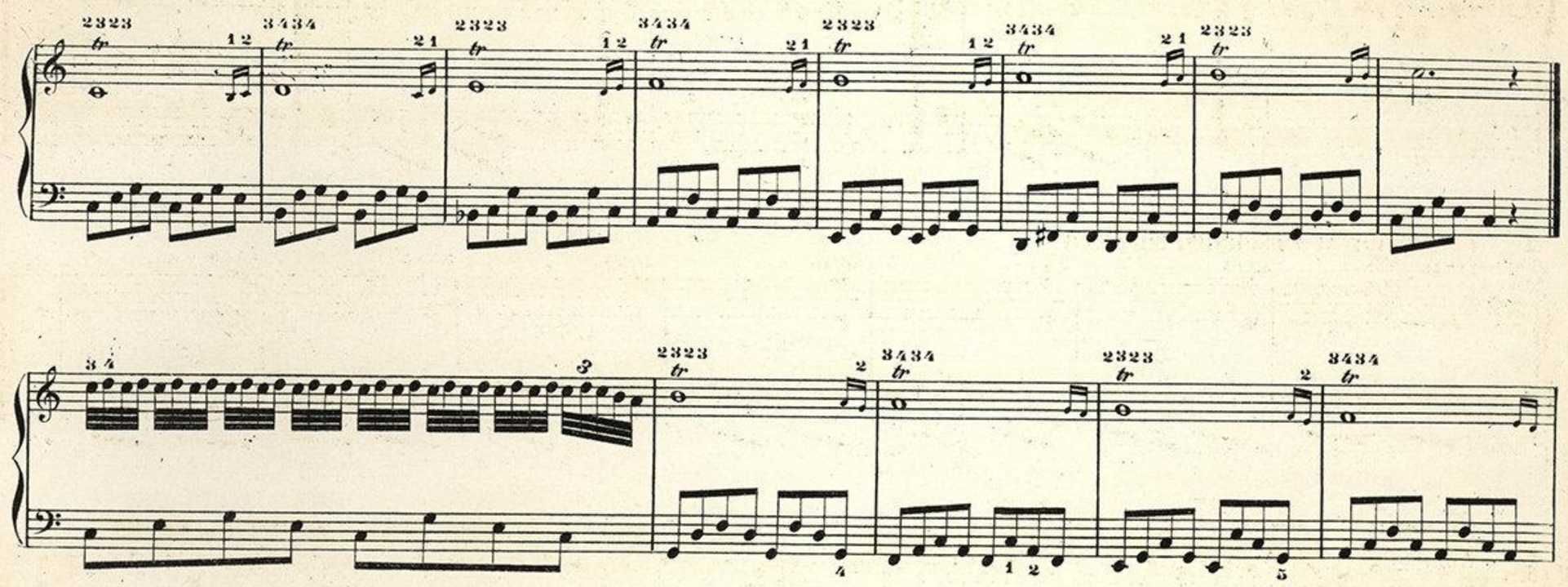
Terzen Triller.

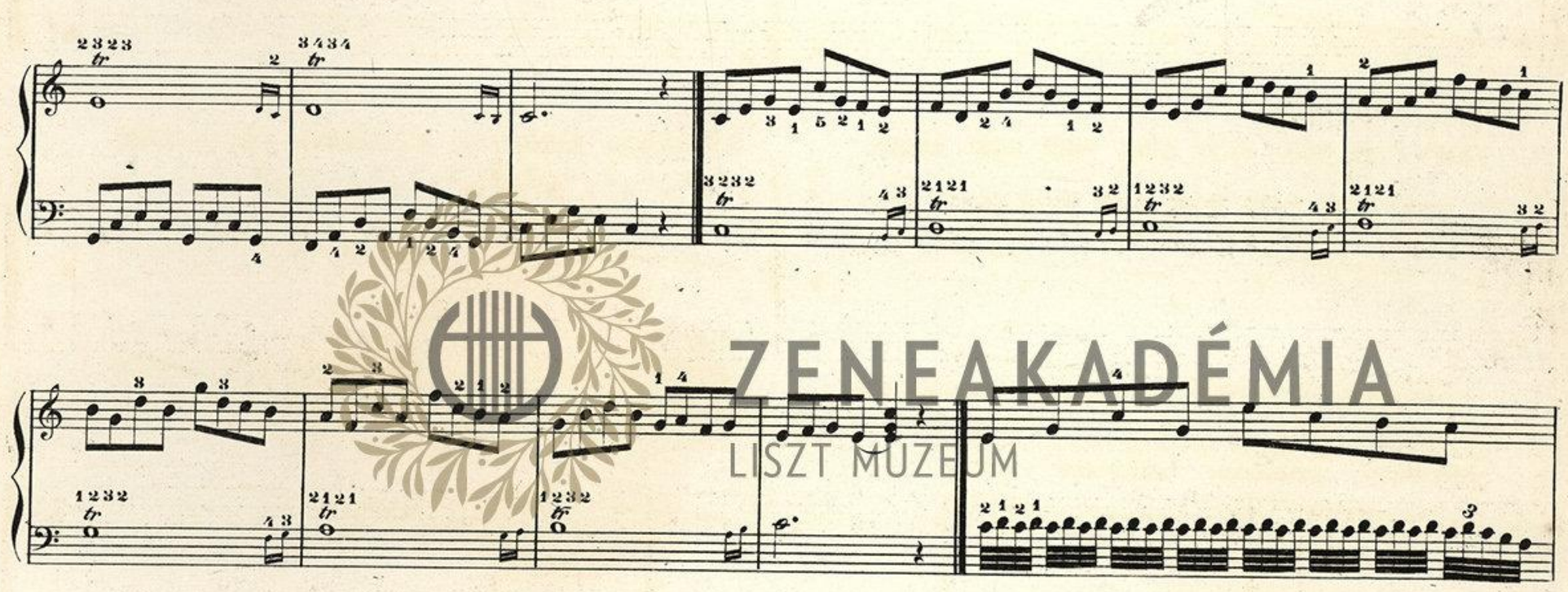
Dreifacher Triller.

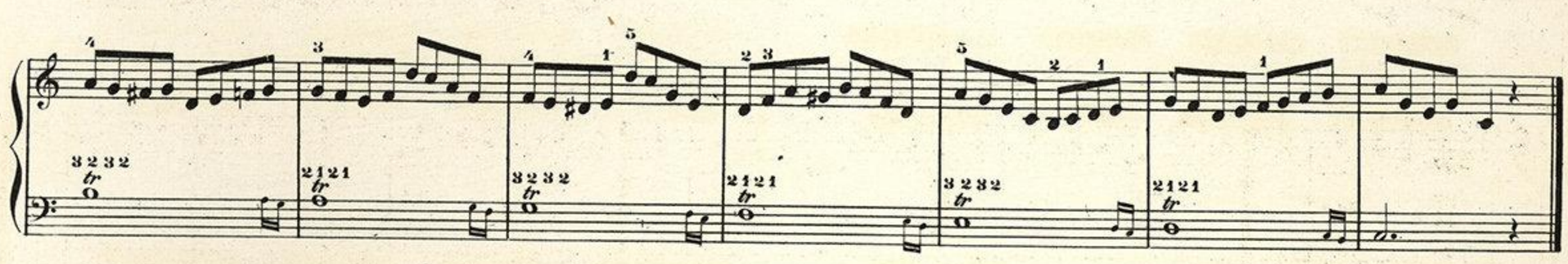
Sexten Triller.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

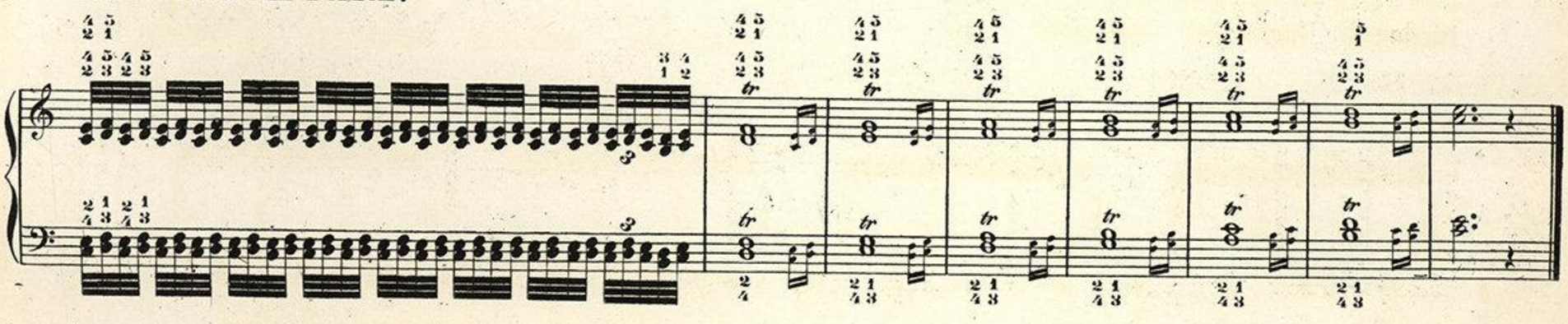
Ketten-Triller.





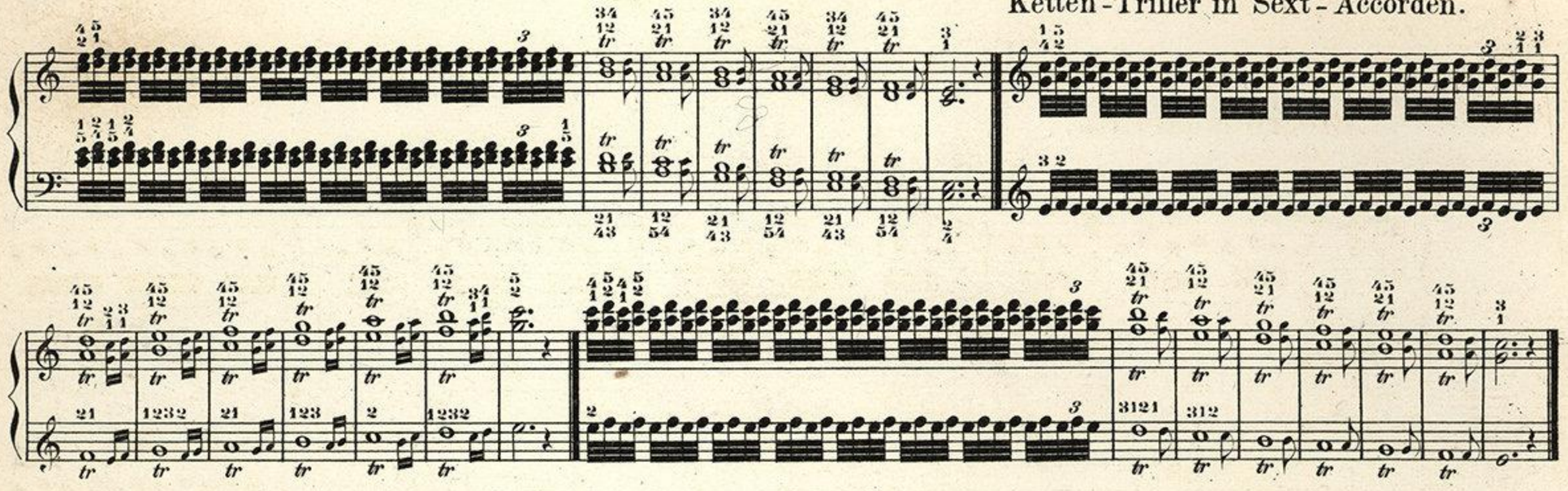


Ketten-Triller in Terzen.

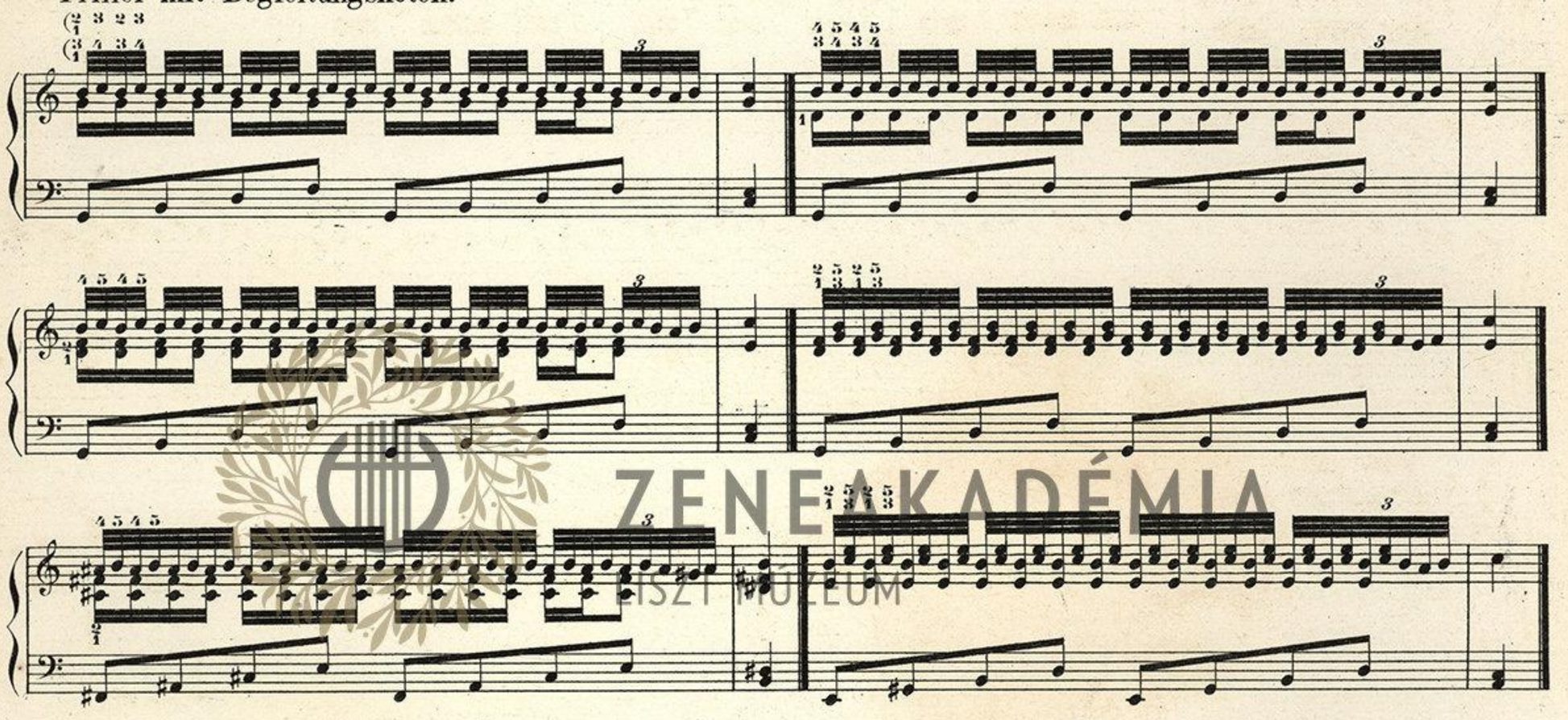


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ketten-Triller in Sext-Accorden.

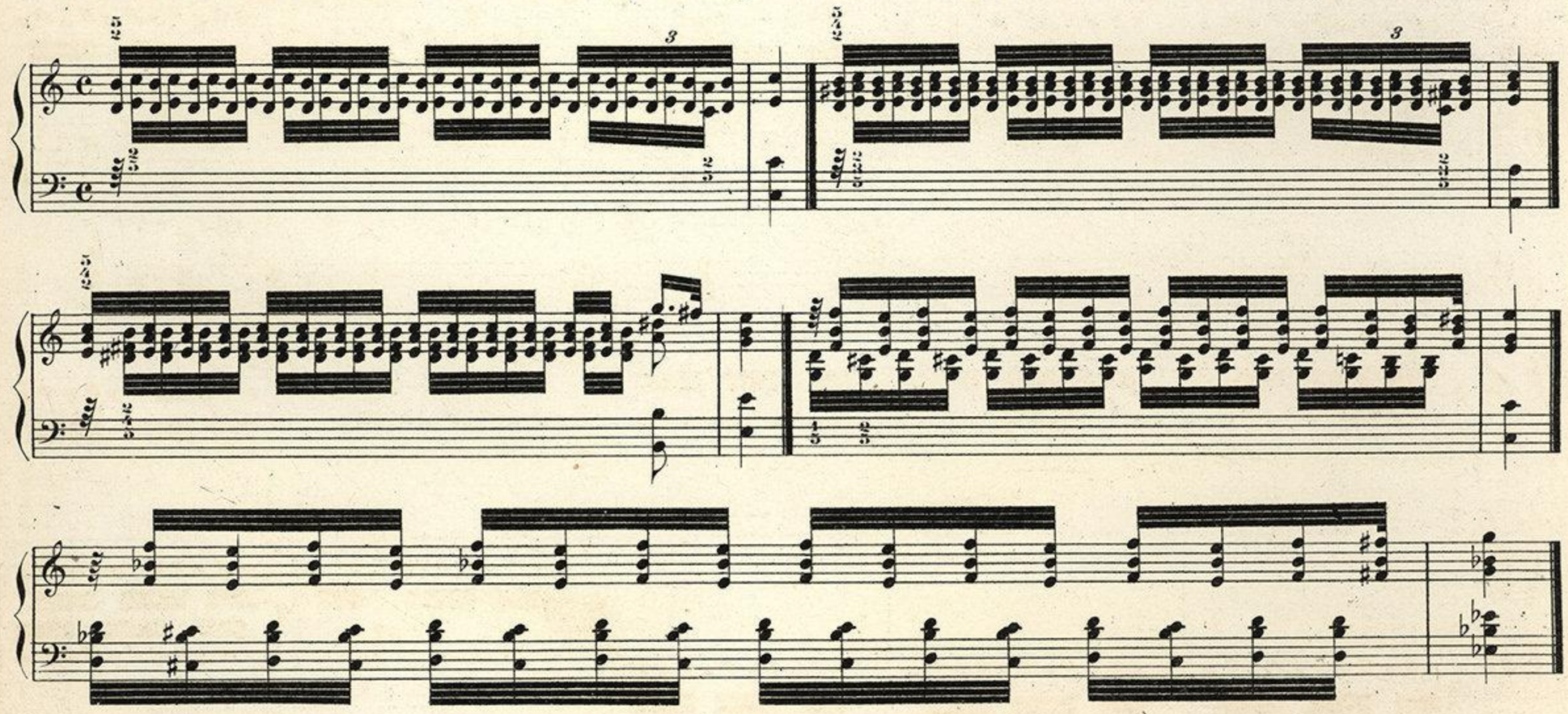


Triller mit Begleitungsnoten.



ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR ÉS MŰVÉSZETI MÚZEUM

Besonders in der neueren Claviertechnik finden sich häufig accordische Triller, welche unter beide Hände getheilt sind.



Sechzehn weitere Etuden für verschiedene technische wie musikalische Zwecke.

Allegro moderato.

No 1.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

sf

p

cresc.

f

cresc.

ff

8

18

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro moderato.

No. 2.

ten. *ten.*

p legato

p

p

p

ten. *ten.* *ten.* *ten.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

p

cresc.

f

dim.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc.

f

sf

p

sf

p

cresc.

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

Nº 3.

sempre ***f***

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Poco vivace.

№ 4.

cantabile

p

p

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f

dim.

p

35

cresc.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 5.

mf

f

1.

dim.

2.

f

dim.

mf

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR ÉS MÚZEUM

Allegro vivace.

Nº 6.

p sempre legato

cresc.

f

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

p

cresc.

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 7.

sempre forte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KÖNYVTÁRA

8

ff legato

8

8

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hier sind die verschiedenen Fingersätze anzuwenden, und bei den mit ⋆ bezeichneten beide Töne stets streng zu binden.

Nº 8.

Allegro.

p sempre legatissimo *cresc.* *f*

cresc. *f* *dim.* *f* *dim.*

p *dim.* *f* *p*

p *cresc.* *f*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

f *dim.* *p* *p* *cresc.*

f *p* *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR ÉS MÚZEUM

Allegro.

Nº 9.

sempre f

ten. *ten.* *ten.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
ZENETUDOMÁNYI MŰVELŐDÉSI KÖZPONT

Ruhiges Handgelenk.

Vivace.

Nº 10.

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

p legato

cresc.

f

dim.

ten. *ten.* *ten.* *ten.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc.

ten.

p

ten.

f

dim.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

№ 11.

p *cresc.* *f* *dim.*

p *cresc.*

f

dim. *p* *cresc.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f *dim.* *cresc.*

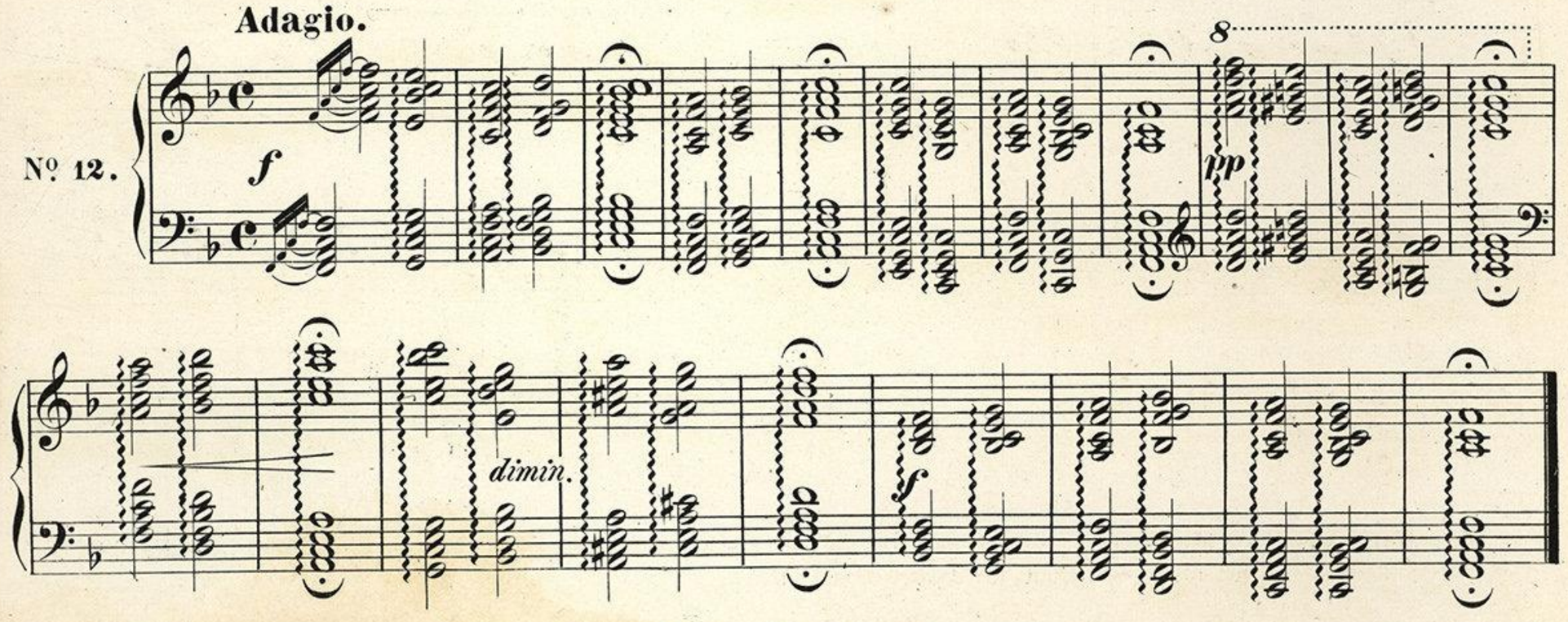
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Harpeggio im langsamen Tempo.

Die Finger müssen von unten herauf in gleichen Zwischenräumen nach einander anschlagen, und dann für die Dauer jedes einzelnen Accordes liegen bleiben. Die rechte Hand tritt unmittelbar im nämlichen Zwischenraume, wie die einzelnen Finger, nach der linken ein.

Adagio.

Nº 12.

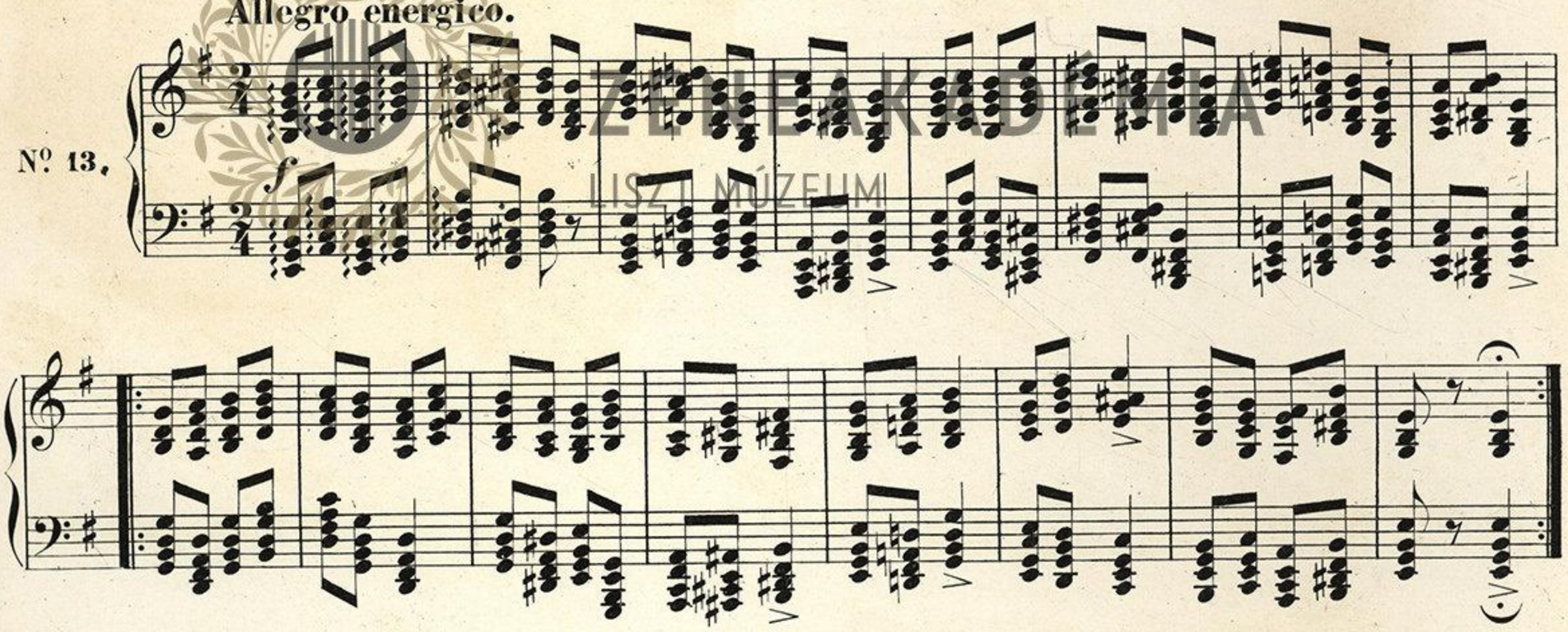


Harpeggio im schnellen Tempo.

Beide Hände müssen zugleich eintreten und aufhören, die Finger aber, wie bei der vorhergehenden Etude, bei jedem einzelnen Accorde ebenfalls liegen bleiben, mit Aufeinanderfolge der Töne in gleichem Zwischenraum.

Allegro energico.

Nº 13.



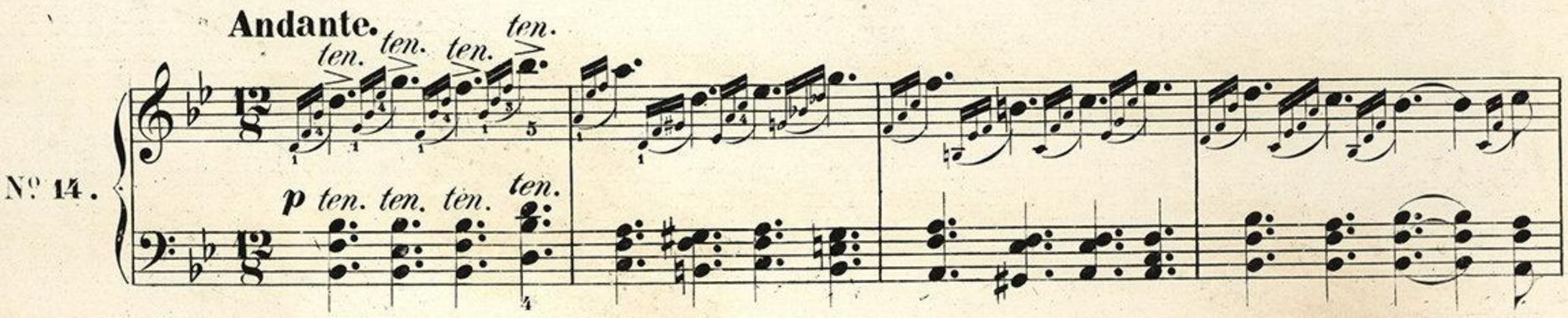
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Harpeggirte Vorschläge.

Hier werden die Vorschlagsnoten nach einander aufgehoben; die erste Vorschlagsnote trifft gleichzeitig mit dem Begleitungsaccord zusammen; den Accent erhält jedoch die Hauptnote.

Andante.

Nº 14.



ten. ten. ten. ten.

f ten.

sf

p

calando

Ped.

Jede Hand muss sich hier streng legato an die andere anschliessen; die Figur welche hinaufgestrichen, gehört der rechten, die welche heruntergestrichen, der linken Hand an.

Veloce.

№ 15.

f

m.d.

m.g.

m.g.

m.d.

m.g.

ZENEAKADÉMIA
LI MÚZEUM

8

8

8

8

8

m.d. *m.g.* *m.d.* *m.g.*

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato.

№ 16.

p legatissimo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

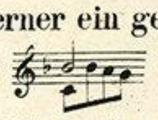
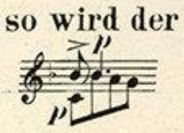
p

f

f

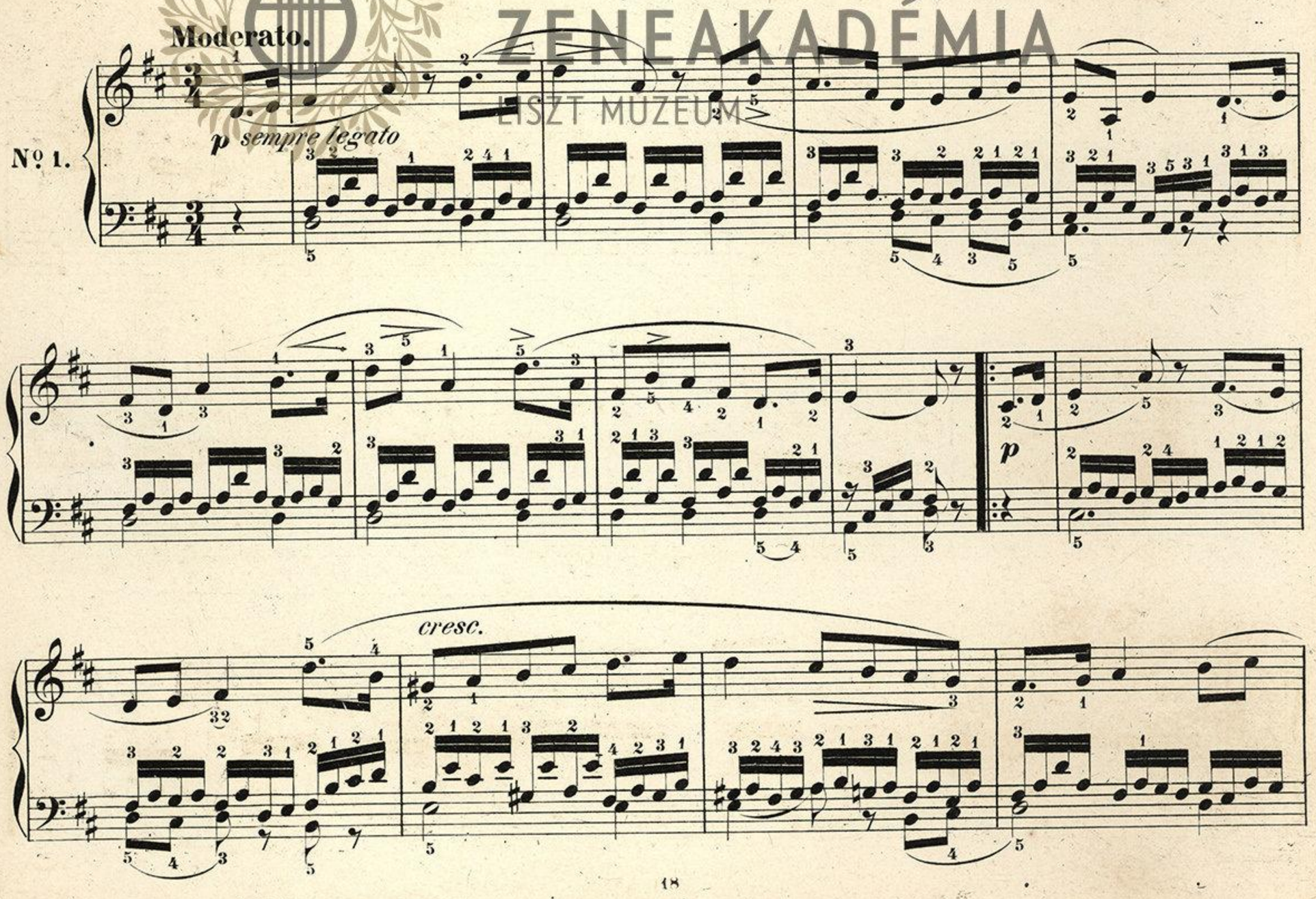
§ 58.

Dreistimmige Sätze mit selbstständig geführten Stimmen in den üblichen Hauptformen.

Hier ist Hauptregel, dass alle Stimmen streng obligat, als würden sie von drei verschiedenen Instrumenten ausgeführt, gespielt werden; Harpeggiren und derartiger Unfug ist sorgfältig zu vermeiden, und müssen alle drei Stimmen zu gleicher Zeit eintreffen. Die Stärke der einzelnen Stimmen richtet sich nach dem in §4 des ersten Theiles gegebenen Regeln, und ist zu genauerer Bestimmung bei jedem einzelnen Stücke näher bezeichnet. Dass wir das Stärkeverhältniss in Ziffern fixirten, soll jedoch nur eine allgemeine Andeutung sein, indem ein richtiges Gefühl die feinern Nüancen von selbst zu finden wissen wird. Es liegen nämlich, besonders in einer obligat begleitenden Stimme, zwischen jenen Ziffern noch gar manche Stärkegrade, je nachdem ein Ton mehr selbstständige oder nur ausfüllende Bedeutung hat. Dieses Stärkeverhältniss gilt nun für alle laufenden Begleitungen neben einer selbstständigen Melodie, es mögen dieselben nun bloss harmonische oder auch durchgehende Noten enthalten, da auch im letztern Falle durch Ueberschreitung des angegebenen Stärkegrades die begleitenden Noten schon durch ihre Mehrzahl sowohl die Hauptmelodie als die etwaige obligate Begleitung decken würden. — Von diesem Stärkeverhältnisse sind in allen Stimmen bei allen polyphonischen strengen und freien Sätzen die länger gehaltenen Töne insofern ausgenommen, als sie um ihres Fortklingens willen stets desto stärker angeschlagen werden, je länger ihre Notendauer gehört werden soll, indem auf dem Klavier nicht wie bei dem Zusammenspiel verschiedener selbstständiger Instrumente, deren jedes seinen Ton beliebig festhalten kann, sondern nur durch stärkeren oder schwächern Anschlag die Stimmführung klar verständlich zu machen ist. Wird ferner ein gehaltener Ton, sei es in der Haupt- oder Nebenstimme, von einem Ton der laufenden Begleitung gekreuzt, z.B.:  so wird der Begleitungston nicht nur angeschlagen, sondern für die ganze Dauer der längeren Note fortgehalten, also: 

(Oberstimme = 1, Unterstimme = ⅔, Mittelstimme = ½)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



pp

(Verhältniss wie bei **№ 1.**)

Andante.

№ 2.

p *sempre legato*

f

p

cresc.

pp

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Verhältniss wie bei Nº 1.)

Nº 3.

p sempre legato

cresc.

f

dimin.

p

p

f

p

f

p

cresc.

f

p

Andante. (Oberstimme = 1, Mittelstimme = ⅔, Unterstimme = ½.)

Nº 4.

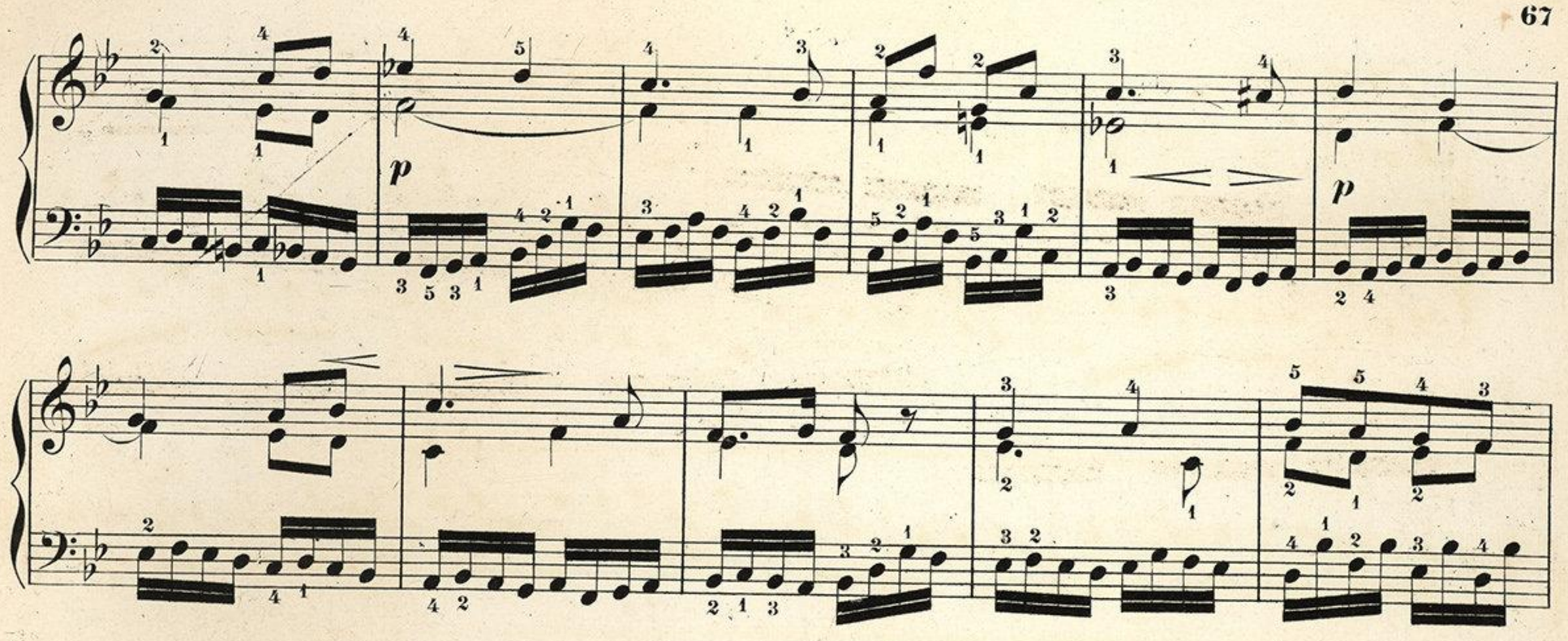
p sempre legato

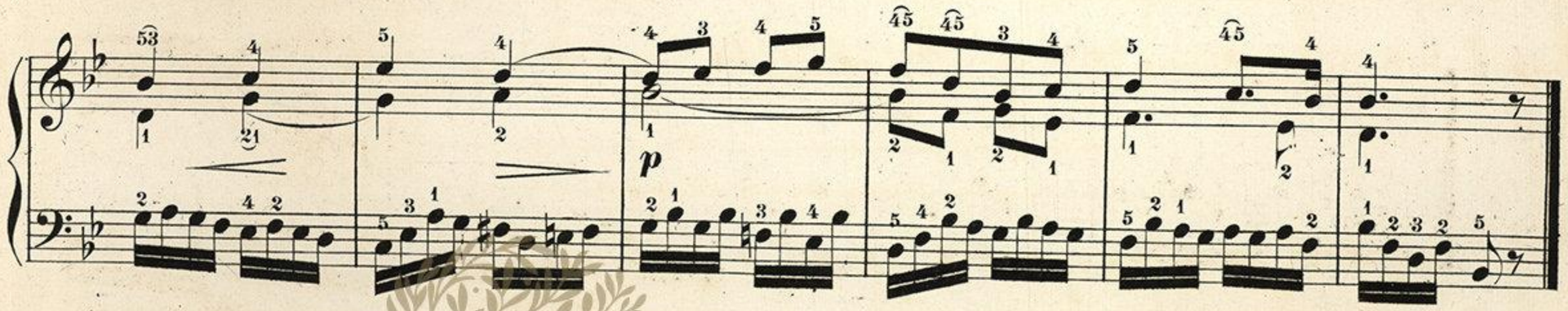
f

*) Hier wie im zweiten Theil tritt die singende Stimme auch abwechselnd im Basse auf, wobei natürlich im Stärkeverhältniss entsprechend zu wechseln ist.

**) Obwohl schon in dem allgemein angegebenen Stärkeverhältniss der nöthige Wink ertheilt wurde, glauben wir doch noch folgendes bemerken zu müssen: Wenn während der fortgehaltenen Melodie in einer andern Stimme ein neuer Ton, wie obiges *f* eintritt, so soll dieser so angeschlagen werden, dass die Melodie dadurch nicht gedeckt wird.

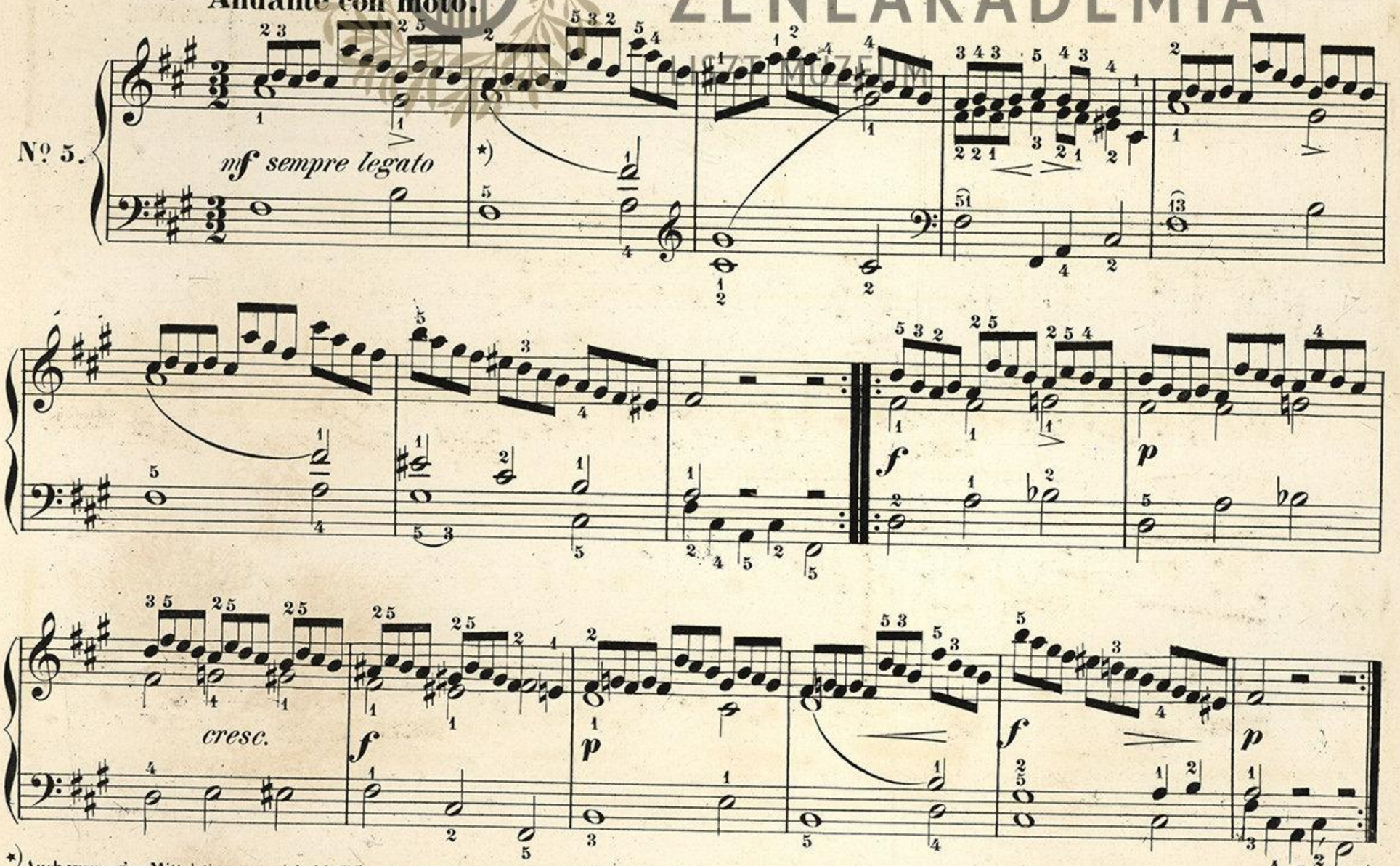
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM





(Alle drei Stimmen in gleicher Stärke, weil die Begleitung der Oberstimme aus länger gehaltenen Noten besteht, deren entsprechendes Fortklingen nur durch einen mit der Oberstimme gleich starken Anschlag bewirkt wird.)

Andante con moto.



*) Auch wenn eine Mittelstimme unter beide Hände getheilt ist, so hat man auf genaue Bindung zu achten; diese ist im vorliegenden und einigen folgenden Beispielen durch besondere Bogen angedeutet.

Alle drei Stimmen gleich stark.

Moderato.

№ 6.

legatissimo

mf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Stärkeverhältniss wie bei №1. Die zwischen beide Hände getheilte Mittelstimme ist so gebunden auszuführen, als würde sie von einer Hand gespielt.)

Andante cantabile.

№ 7.

sempre p
legato

cresc.

p

1.

2.

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

cresc.

f

pp

p cre - - scen - - - do

dimin.

p

calando

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 59.

Uebungen in dreistimmigen strengen Sätzen.

Was den Fingersatz anbetrifft, so gelten alle Ziffern über dem Notensystem für die rechte, die übrigen hingegen sämmtlich für die linke Hand. Für die Fortsetzung dieses Studiums möchten wir die **15** Symphonien von Seb. Bach *(Leipzig, bei Peters)* als das Vortrefflichste in dieser Richtung empfehlen.

Grave.

No 1.

p sempre legato

Andante.

No 2.

mf sempre legato

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moderato.

No. 3.

mf sempre legato

Canon mit laufendem Basse.

Andante mosso.

No. 4.

p sempre legato

Freier Schluss

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fuge.

Moderato.

No. 5.

mf sempre legato

Thema

Antwort

mf

Gegensatz

Thema

f

Zwischensatz

Thema

Thema

Thema

Thema

Thema

cresc.

f

dimin.

p

Umkehrung des Themas

Umkehrung des Gegensatzes

Umg.

Thema.

Engführung in der Umkehrung

Thema

Thema

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eingführung des anfänglichen Thema's

Verkleinerung.

Orgelpunkt

Thema

cre - scen - do

f

ff

più lento

Fuge.

Andante.

№ 6.

sempre legato

mf Thema

Antwort

Contrathema

Thema

Zwischensatz.

Thema

f Vergrösserung

Thema

Thema

Eingführung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Variationen über eine Choralmelodie.

Nº 7.

THEMA.

p sempre legato *cresc.*

p *cresc.* *f* *p*

Var. 1.

8

sempre legato *cresc.* *f* *dimin.*

1. 2. 3. 4.

2.

8

p *cresc.* *f* *dimin.* *p*

rit.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Var. 2.

p sempre legato

cresc.

f

1.

2.

p

cresc.

f

dimin.

p

rit.

Var. 3.

pp sempre legato

cresc.

f

pp

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Var. 4.

p *sempre legato*

1. 2.

Var. 5.
Choralfuge.

Choral

f *p* *sempre legato*

Thema

mf

Antwort

Thema

Thema in der Umkehrung

Thema

Thema

Thema

Thema

Engführung

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8 Etuden zur weiteren Fortbildung im Vorangegangenen.

Triller bei gebundener Schreibart, wo derselbe durch die Bewegung der andern Stimmen nicht unterbrochen werden darf.

Moderato.

No. 1.

p *sempre legato*

f

p

p

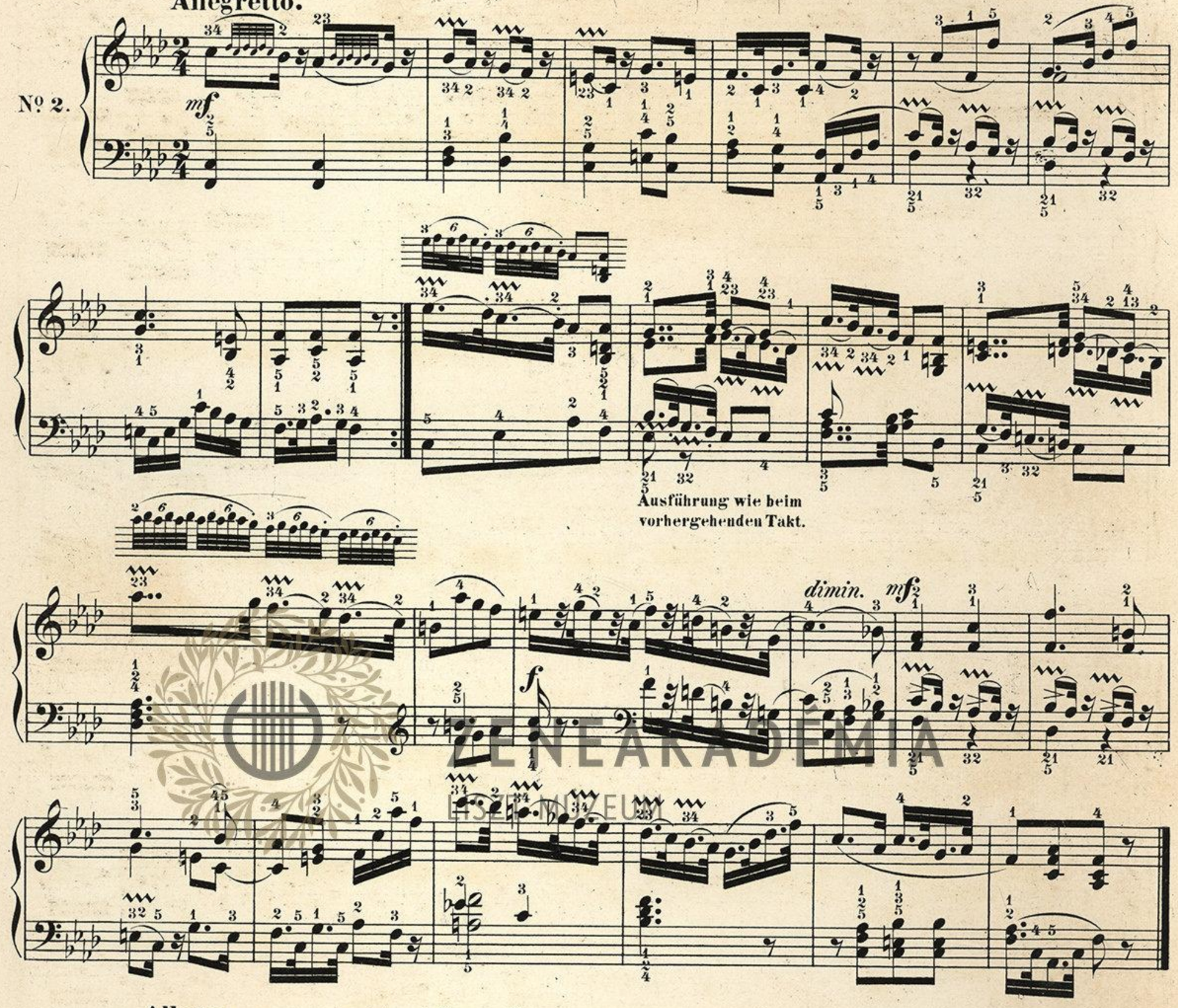
cresc. *dim.*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

78 Die getrillerte Note unterscheidet sich von dem eigentlichen Triller durch den Mangel des Nachschlags; das Zeichen dafür ist: ~~ Man beginnt mit der Hauptnote und trillert durch den ganzen Werth derselben.

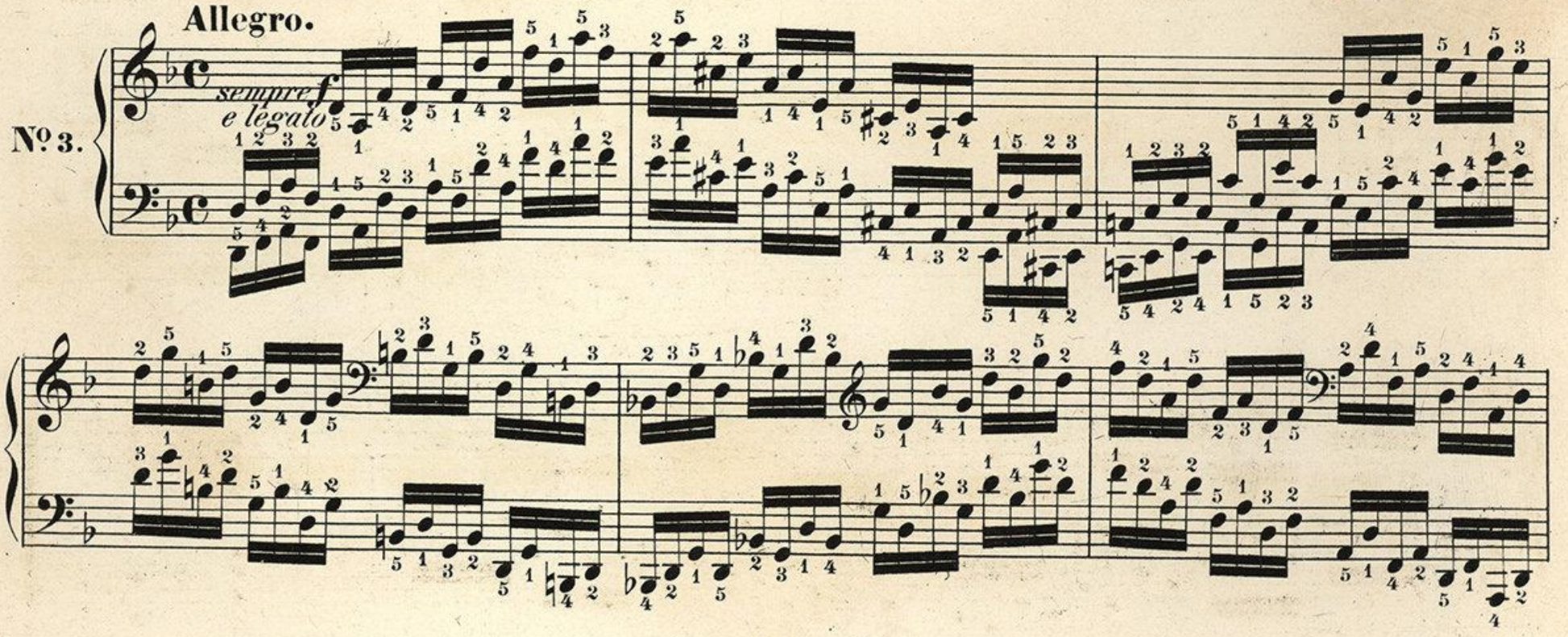
Allegretto.

No 2.

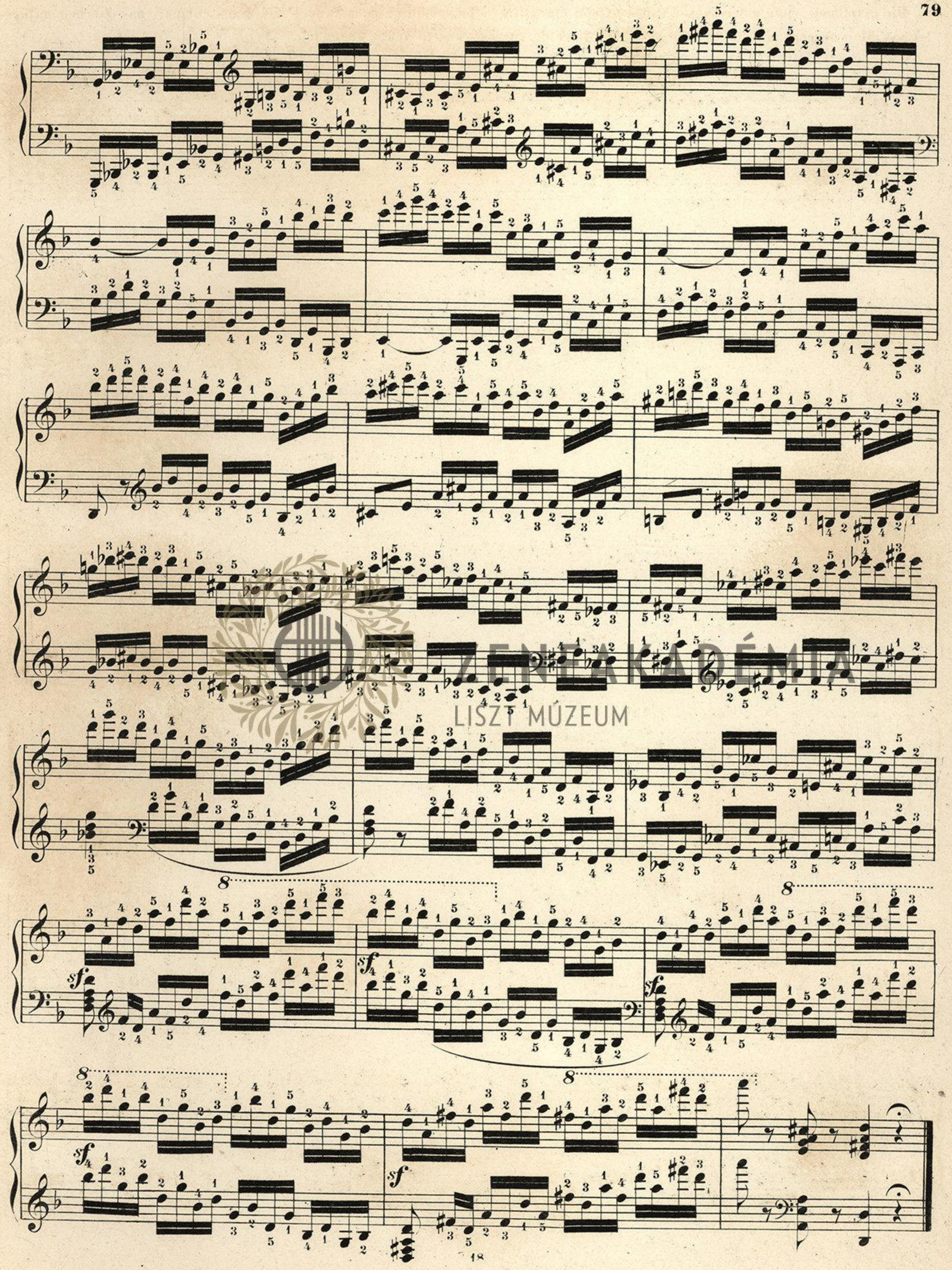


Allegro.

No 3.



ZENEAKADÉMIA ZENEMŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit losem Fingergelenk und möglichster Ruhe des Handgelenkes auszuführen;
später versuche man auch die Verdopplung d.h., statt der Achtel Sechzehntel zu spielen.

Allegro.

№ 4.

ZENEAKADÉMIA

cresc.

f

dim.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro moderato.

Bei ruhigem Handgelenk auszuführen.

№ 5.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dim.

p

cresc.

f

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dim.

51

cresc.

f

Ruhiges Handgelenk.

Con moto.

№ 6.

p

cresc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8

f

dim.

cresc.

f

f

8

p

cresc.

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro moderato.

№ 7.

ten. *ten.* *ten.* *ten.*

mf

cresc.

ten. *ten.*

mf

ten. *ten.*

p

mf

p

p

ZENEAKADÉMIA

cresc.

f

p

cresc.

f

cresc.

8

cresc.

LISZT MÚZEUM

Uebung für das Unter- und Uebersetzen.

Allegro moderato.

Nº 8.

sempre legato e ***f***

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 61.

Vierstimmige freie Sätze in den üblichen Hauptformen.

Das Stärkeverhältniss bleibt das nämliche, wie in den dreistimmigen Sätzen, und ist wieder durch Zahlen angedeutet. Auch bezüglich des gebundenen Vortrags gelten die beim dreistimmigen Satze gegebenen Regeln. Die beiden Mittelstimmen, zuweilen sogar die Unterstimme, bestehen gewöhnlich abwechselnd aus harmonischen, durchgehenden und obligaten Begleitungsnoten: diese nun zu unterscheiden und in die festgesetzten Stärke-Rubriken zu vertheilen, bietet nach richtigem Studium des dreistimmigen Satzes keine grosse Schwierigkeit. Die oblig. Begleitungsnoten sind, den harmonischen u. durchgehenden gegenüber, durch das Zeichen —◆ hervorgehoben. (Oberstimme = 1, Unterstimme = ⅔, die laufenden Mittelstimmen = ½)

Andante cantabile.

№ 1.

p sempre legato

cresc.

f *dimin.*

1. *p* 2.

cresc. *f*

dim. *p*

cresc. *f* *p*

ZENEAKADÉMIA ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

p calando

Alle vier Stimmen mit gleicher Stärke, aus denselben Gründen wie bei Nº 5 des dreistimmigen Satzes. Überdies ist das nachgeahmte Motiv jedesmal hervorzuheben.

Allegro moderato.

Nº 2.

mf sempre legato

cre - - - scen - - - do

f

dim.

p

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Andante cantabile.

№ 3.

p legatissimo

cresc.

cre - - - scen - - - do

f

f

p

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Die beiden Oberstimmen = ½, die singende Mittelstimme = 1, die Unterstimme = ⅔)

Con moto.

No 4.

p legato

mf

dim.

p

p

pp

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Stärke-Verhältniss wie bei Nº 1.)

Nº 5.

p sempre legato

f

p

f

p

(Alle vier Stimmen mit gleicher Stärke, jedoch die nachgeahmte Hauptfigur stets hervorzuheben, welche wir zur grössern Klarheit wieder mit obigem Zeichen ——→ versehen.)

Andante.

Nº 6.

p sempre legato

ZENEAKADÉMIA
LISZT-MÚZEUM

cresc.

cresc.

cresc.

dim.

§ 62.

Uebungen in vierstimmigen strengen Sätzen.

Nach diesen Uebungen tritt am geeigentsten das Studium des „wohltemperirten Claviers" von J. S. Bach (*Leipzig, bei Peters*) ein.

Moderato.

No 1.

mf sempre legato

ZENEAKADÉMIA
ISZT MÚZEUM

Canon.

Grave.

№ 2.

p sempre legato

Variationen über einen Choral.

Moderato. (Original-Melodie.)

№ 3.

THEMA.

mf sempre legato

p

cresc.

una corda

f

pp

tutte le corde

Var. 1.

p

sempre legato

mf

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰZEUM

p *cresc.* *f* *dim.* *p*

Var. 2.

p *sempre legato* *p*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Var. 3.

p sempre legato

m. g.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Var. 4

pp sempre legato

8

p

8

p

Choral (Originalmelodie) mit vierstimmiger Choral-Fuge.

Grave.

№ 4

Choral.

p sempre legato

cresc.

dimin.

pp

cresc.

cresc.

f una corda *pp*

cresc.

f tutte le corde

dimin.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Choralfuge.

Grave.

p sempre legato

Thema

Antwort

Thema

Choral

Choral in dim.

Zwischensatz

Thema

Choral in dim.

Thema

Zwischensatz u. Orgelpunkt

Engführung

Thema

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Thema

Thema

Thema

Choral

in dim.

Thema in d. Umkehrung

Verkleinerung des Chorals

Thema in der Umkehrung

Thema

Engführung

Thema

Thema

Thema

Thema

Zwischensatz

Thema

Choral

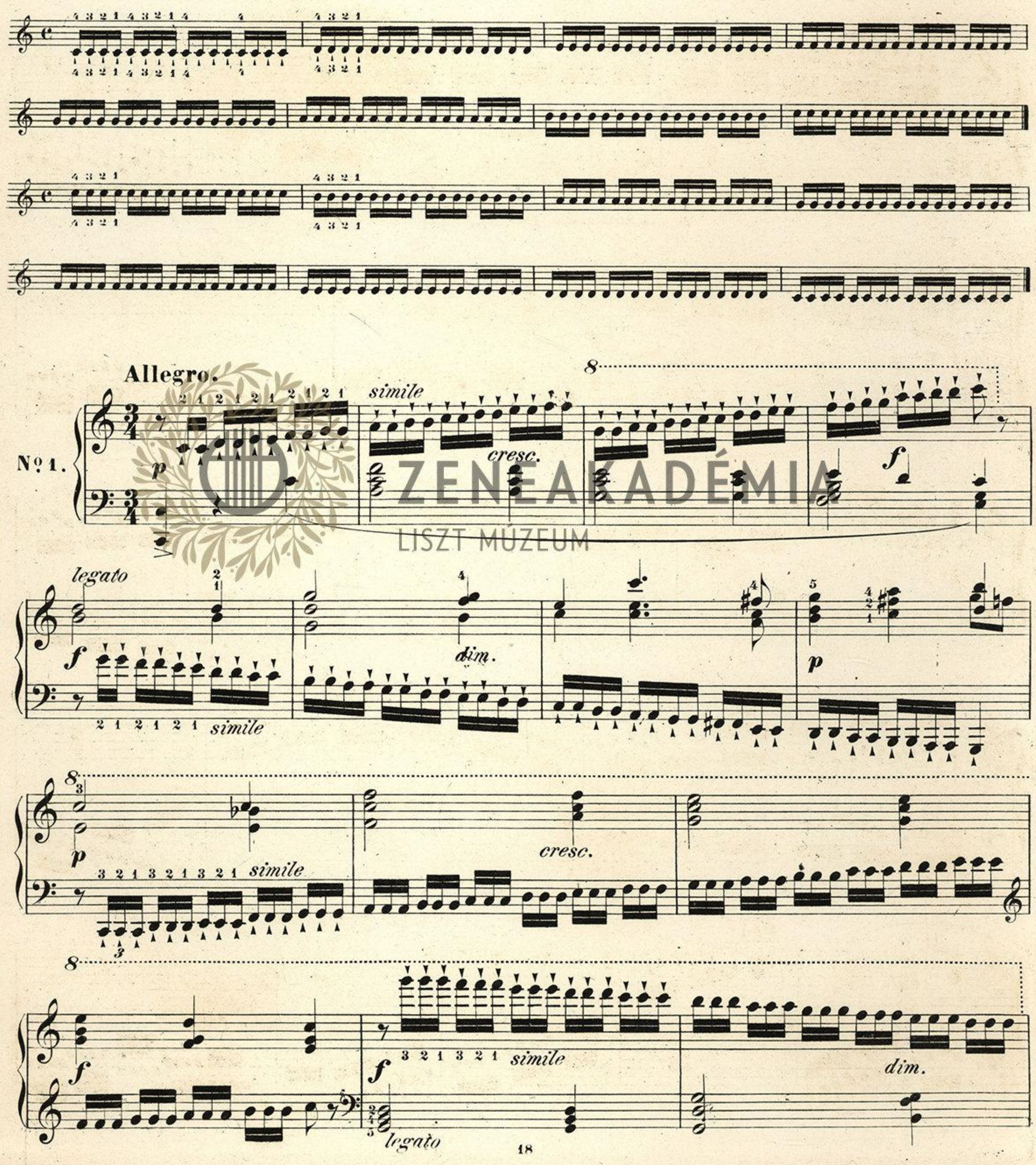
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 63.

Neun Etuden zur weiteren Fortbildung des Vorangegangenen.

Drittes Staccato.

Die Finger müssen auf den betreffenden Tasten mit ruhigem Handgelenke möglichst schnell abglitschen oder abgeschnellt werden. Gründliche Uebung hierüber in verschiedenen Tonarten, nicht nur in einfachen Scalen, sondern selbst in Terzen-Scalen und gebrochenen Harmonien, ist sehr zu empfehlen, weil sie sehr bildend auf die Finger einwirken.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

legato

p cresc. f

sim.

p cresc. f

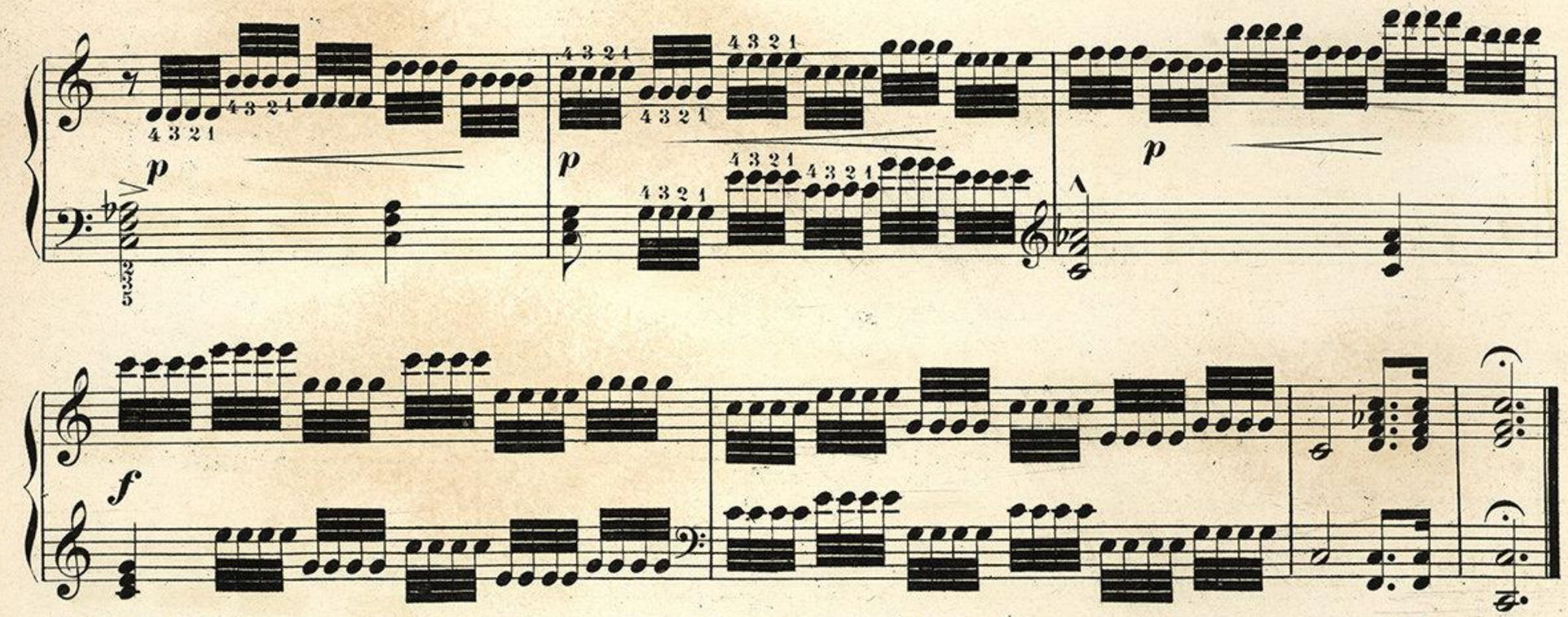
p cresc.

f p cresc

f

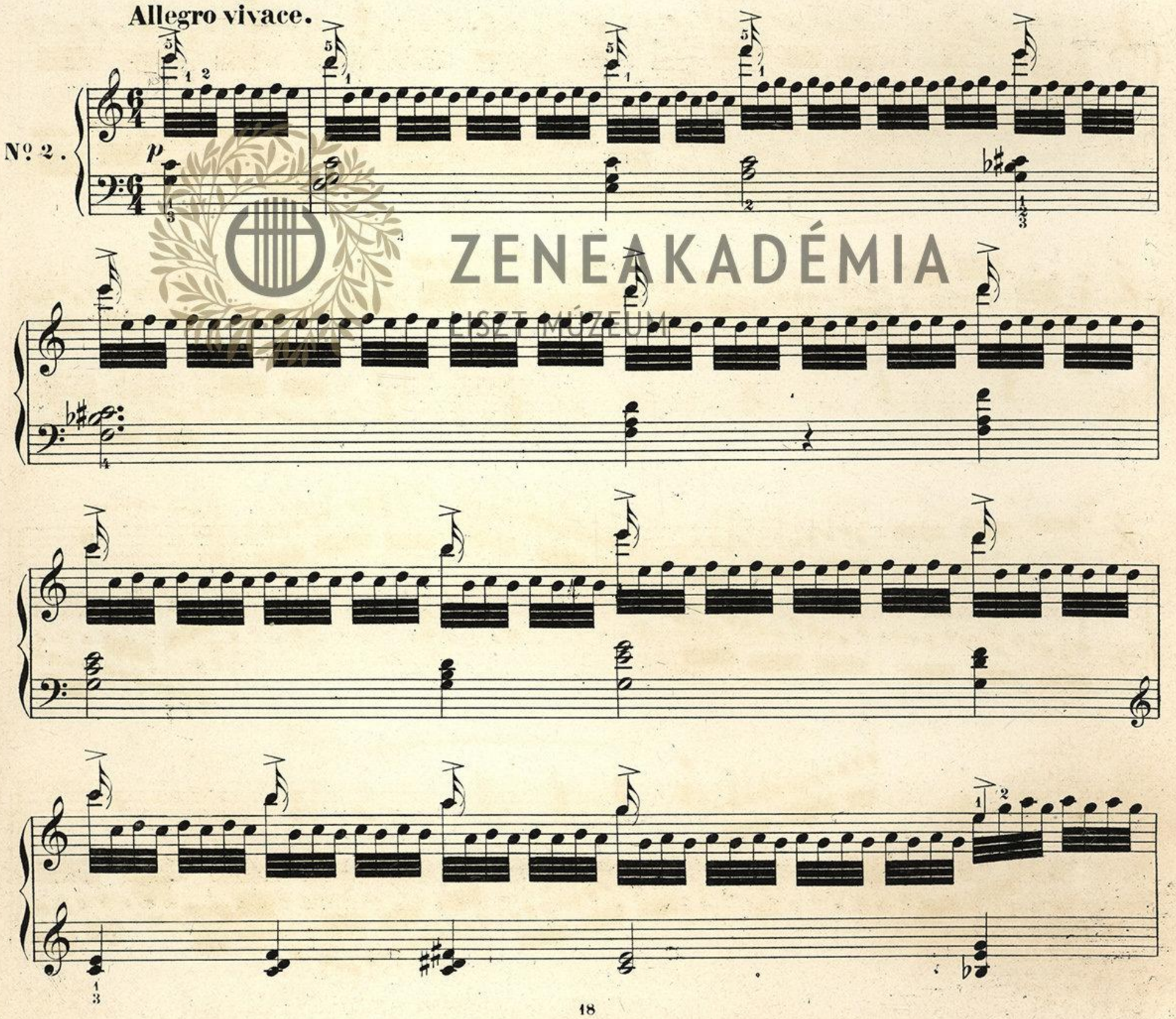
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f



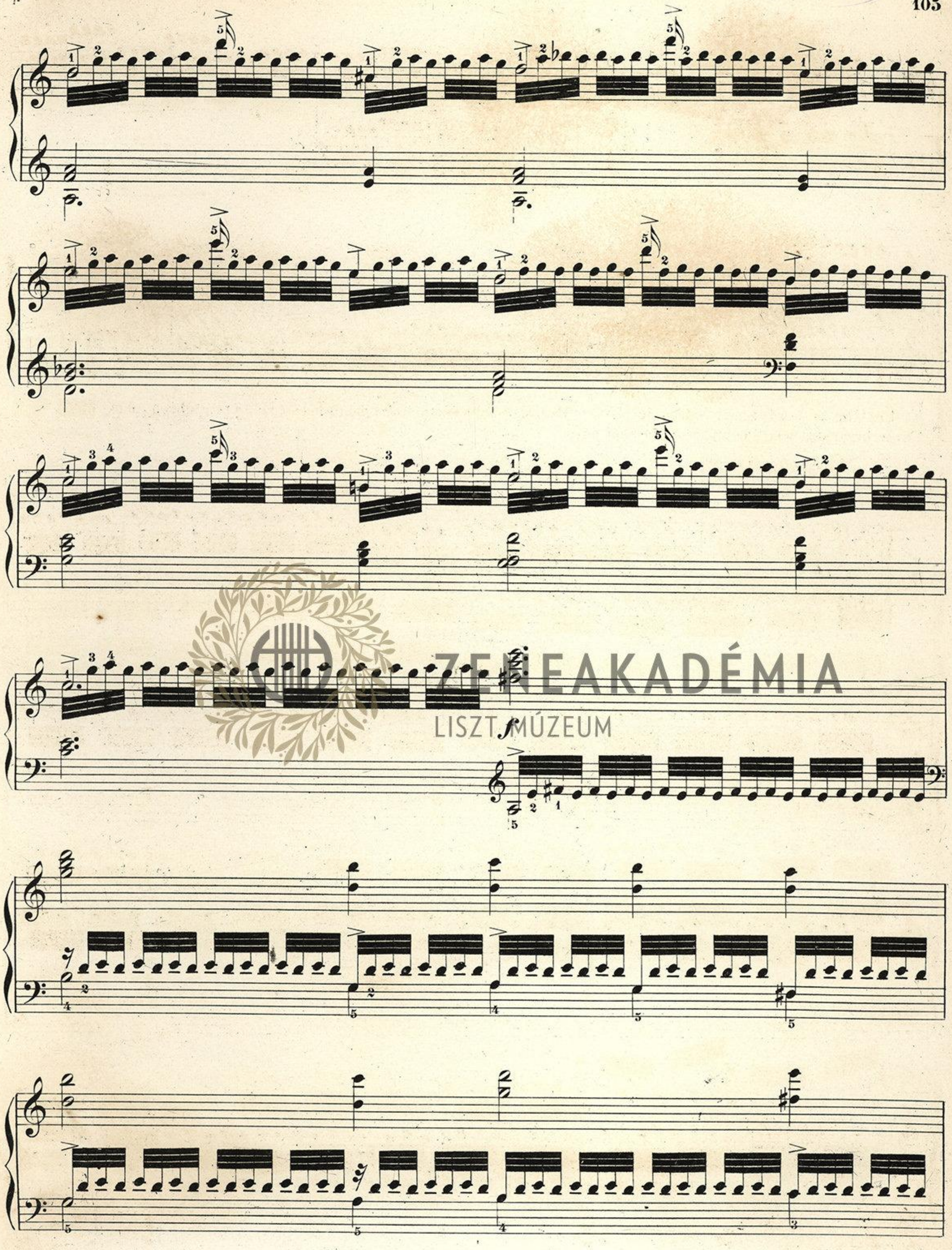
Triller in modernen Sätzen durch eine Melodie unterbrochen, aber möglichst schnell auszuführen, dass die Unterbrechung dem Ohre nicht bemerkbar wird.

Allegro vivace.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8

dim.

p

8

cresc.

f

8

dim.

8

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC • HAGYATÉKA •

8

8

p *cresc.*

8

dim.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8

p

8

p *cresc.* *f*

Ruhiges Handgelenk.

Allegro moderato.

№ 3.

sempre legato *ten.* *ten.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc.

cresc.

dim.

cre - - - scen - - - do

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro energico.

№ 4.

sempre f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

No 5.

p *cresc.*

p *cresc.*

dim. *p*

f

p *cresc.* *f*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

p f p mf

cresc. f

f

p cresc.

f

ten. ten. ten.

p

Dehnung und Kräftigung der Fingergelenke.

Allegro moderato.

Nº 6.

sempre f

ZENEAKADÉMIA
ISZT MÚZEUM

★) Von hier an bis zum Zeichen ⊕ lasse man bei jedem Accord alle Finger liegen.

Die überschlagenden Noten müssen mit losem Fingergelenke gebildet und möglichst lang ausgehalten werden. Das Pedal wird durchaus genommen und mit jeder neuen Harmonie gewechselt.

Andantino.

№ 7.

p legato

m. s. ten. *m. d.*

cresc. *scen- do* *f* *mf* *cre-*

dimin. *p dolce*

ZENEAKADÉMIA ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola Budapest

m.s. ten. m.d. m.s. ten. m.s. ten.

poco cresc. ou

cre

m.s. ten. m.s. ten. m.s. ten.

scen - do - molto

m.s. ten. m.s. ten. m.s. ten. m.d.

ff p

espressivo

m.s. ten. m.s. m.d. m.s. ten.

f sfz sfz sfz

Ped. ten. m.d. Ped. m.s. Ped. ten. m.d. Ped. m.s. Ped. ten. m.d.

dim. pp poco rit.

ten. m.d. ten. m.d.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

In folgender Etude ist die technische Figur, zu deren Gunsten hier öfters die musikalische Correktheit Schaden leiden musste, durchaus mit dem Fingergelenk bei ruhigem Handgelenk auszuführen.

Vivace.

№ 8.

ten. *mf* *legato* *ten.* *ten.* *ten.*

ten. *ten.* *ten.*

ten. *ten.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8

8

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

Nº 9.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

ZENEAKADÉMIA
ZENEMŰVÉSZETI MÚZEUM

pp cresc. dim. p cresc. f ff

★) Von hier an bis zum Zeichen ⊕ lasse man bei jedem Accord alle Finger liegen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ff Ped. Ped. Ped. sempre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc - molto

ff

8

⊕ Auch von hier an bleiben alle Finger liegen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 64.

Vorbereitende Octaven-Uebungen.

(Die eigentliche Octavenschule folgt im dritten Theil dieses Werkes.)

Da die Octave im Claviersatz die wichtigste Verstärkung des einzelnen Tones ist, indem diese Verdopplung keineswegs als zwei Töne, sondern nur als ein stärkerer einfacher dem Ohre sich darstellt, so erfordert sie auch die nämliche Klangfarbe, wie der einzelne Ton und muss der nämlichen Nüancirungen fähig sein, wie dieser. Es gibt daher ebenfalls vier Arten des Anschlags derselben, nämlich:

1) Die gewöhnlichen gestossenen Octaven, mit möglichst ruhigem Arme, nur durch Hebung und Senkung des Handgelenks auszuführen. Erst wenn diese hinreichend geübt sind, gehe man zu den folgenden Arten über.

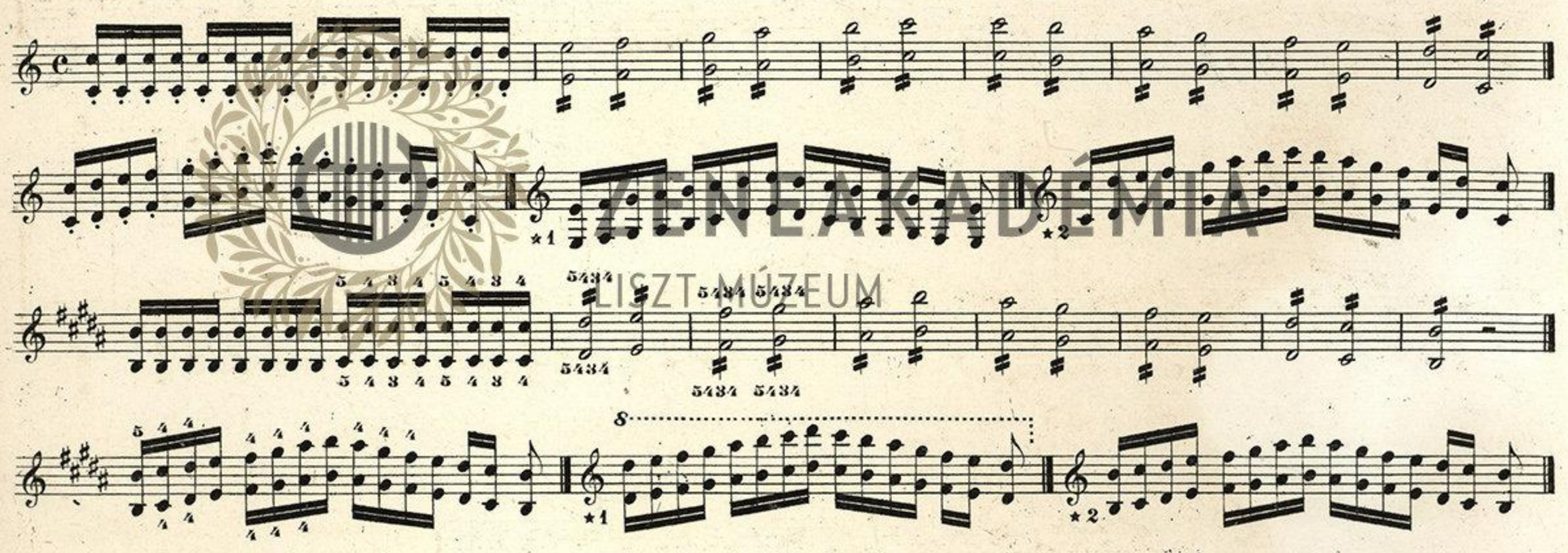
2) Die gebundenen Octaven, genau zu bilden wie das Legato des einzelnen Tones, also mit dem Fingergelenk bei ruhigem Handgelenk.

3) Die gestossen-gebundenen Octaven, welche unserem zweiten Staccato entsprechen. Man bildet dieselben ebenfalls mit den Fingern, jedoch nicht ohne eine gewisse Mitwirkung des Handgelenkes, welches sich aber nur ganz unmerklich heben und senken und nebst dem Arm nicht höher als die Hand selbst gehalten werden darf, indem man sonst zu leicht geneigt ist, sie mit steifem Arme auszuführen.

4) Die scharf gestossenen Octaven, welche ebenfalls, wie der einfache Ton, durch Abschnellen der Finger von den Tasten gebildet werden.

Für Nº 3 und 4 sind die nämlichen Uebungen zu benutzen, wie für Nº 1. Nur für Nº 2, wo ein anderer Fingersatz erheischt wird, folgen besondere Uebungen.

Man studire nachfolgende Uebungen durch alle Tonarten. Bei der Vorübung wechsle man auf der Obertaste, wie es das fünfte Beispiel zeigt, während in der Scala jede Obertaste den vierten Finger erhält. Man studire die Scalen durch die ganze Claviatur.

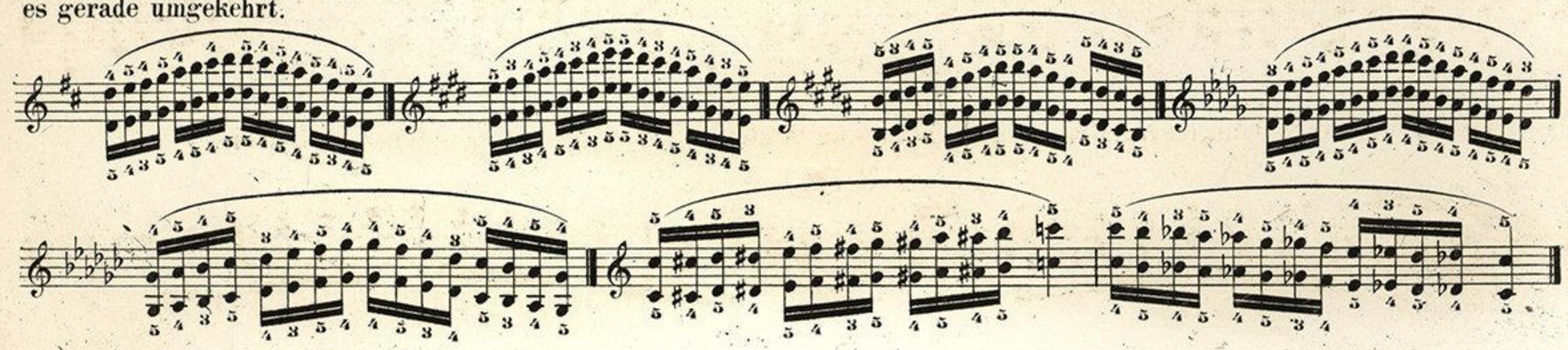


Chromatische Octaven.



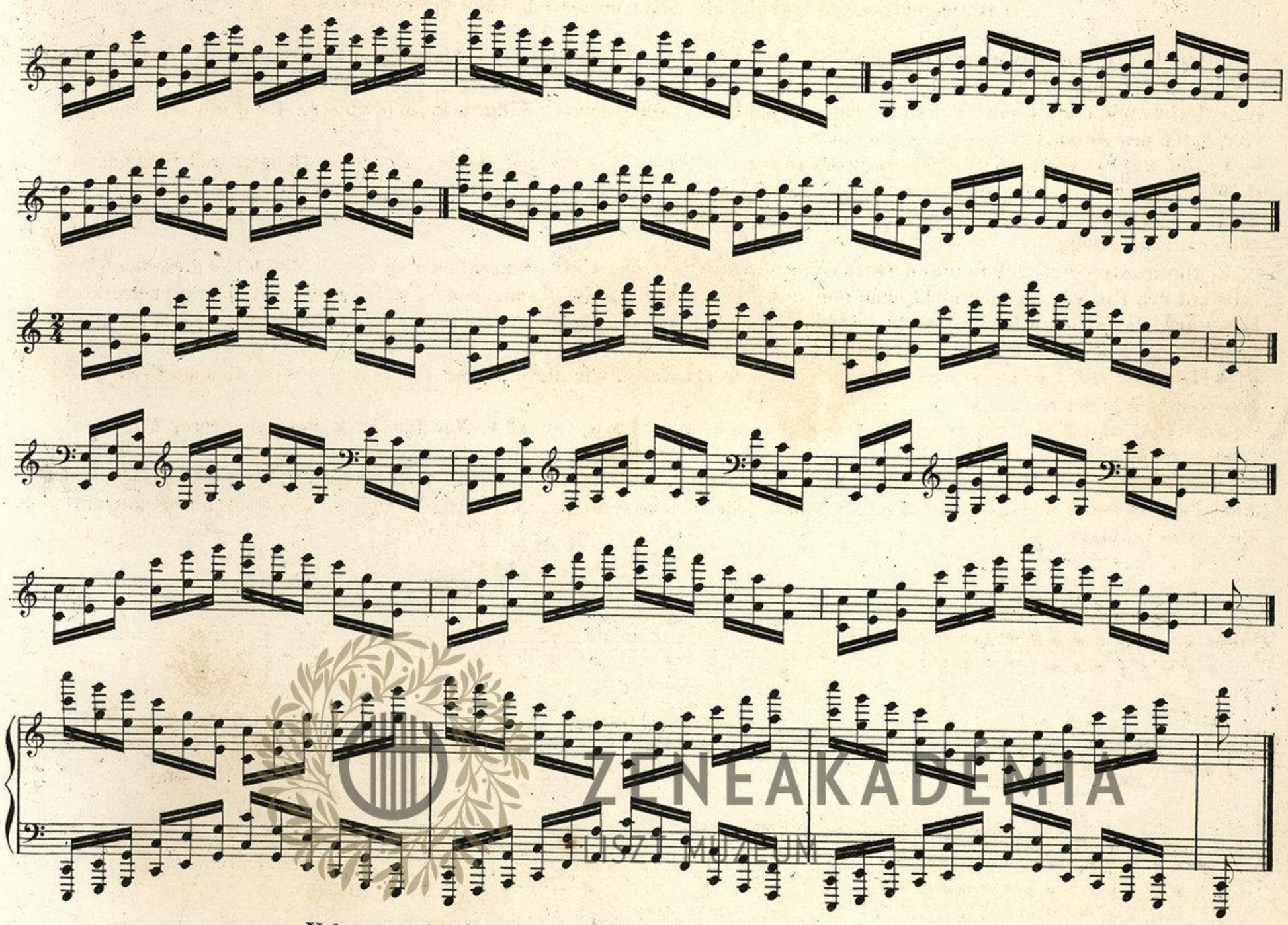
Gebundene Octaven.

In der rechten Hand findet die Bindung in der Weise statt, dass aufwärts der dritte oder vierte Finger über den fünften oder vierten übergreift, abwärts der fünfte oder vierte dem vierten oder dritten unterschoben wird. Für die linke Hand ist es gerade umgekehrt.

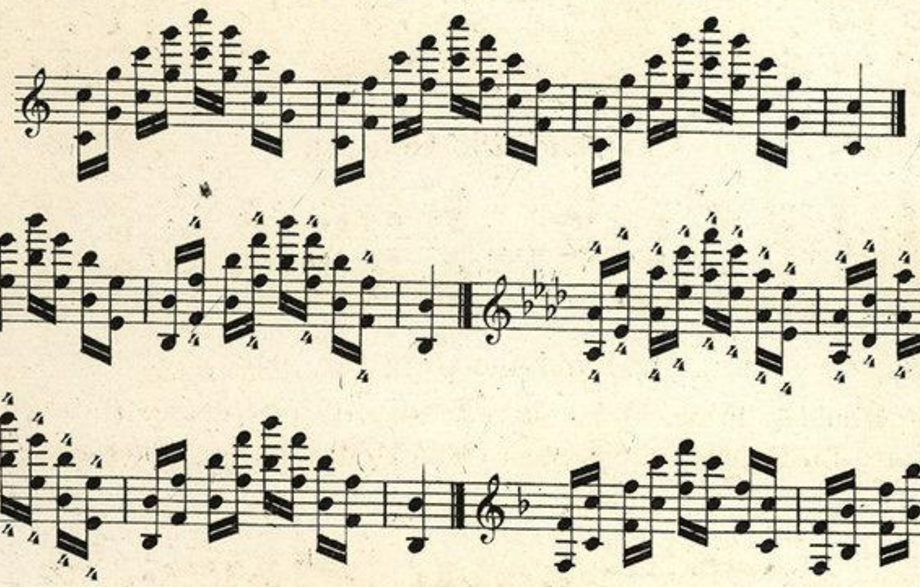


*) Bei *1 hat die linke Hand die Unterterz, bei *2 die Untersexte mitzuspielen.

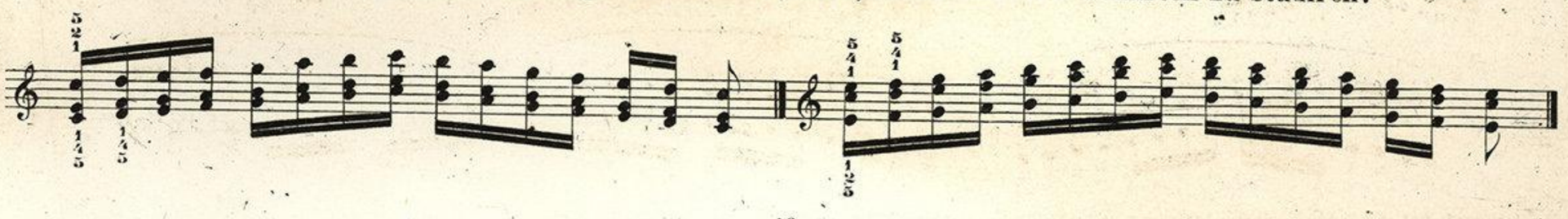
Hat man in den vorhergehenden Uebungen hinreichende Sicherheit erzielt, so studire man alle Arten gebrochener Dreiklänge und Septimen - Accorde sammt deren Versetzungen, wie früher einfach, so nun in Octaven durch alle Tonarten, wie folgende Beispiele andeuten:



Uebungen in Octavensprüngen, in allen Tonarten zu versuchen.



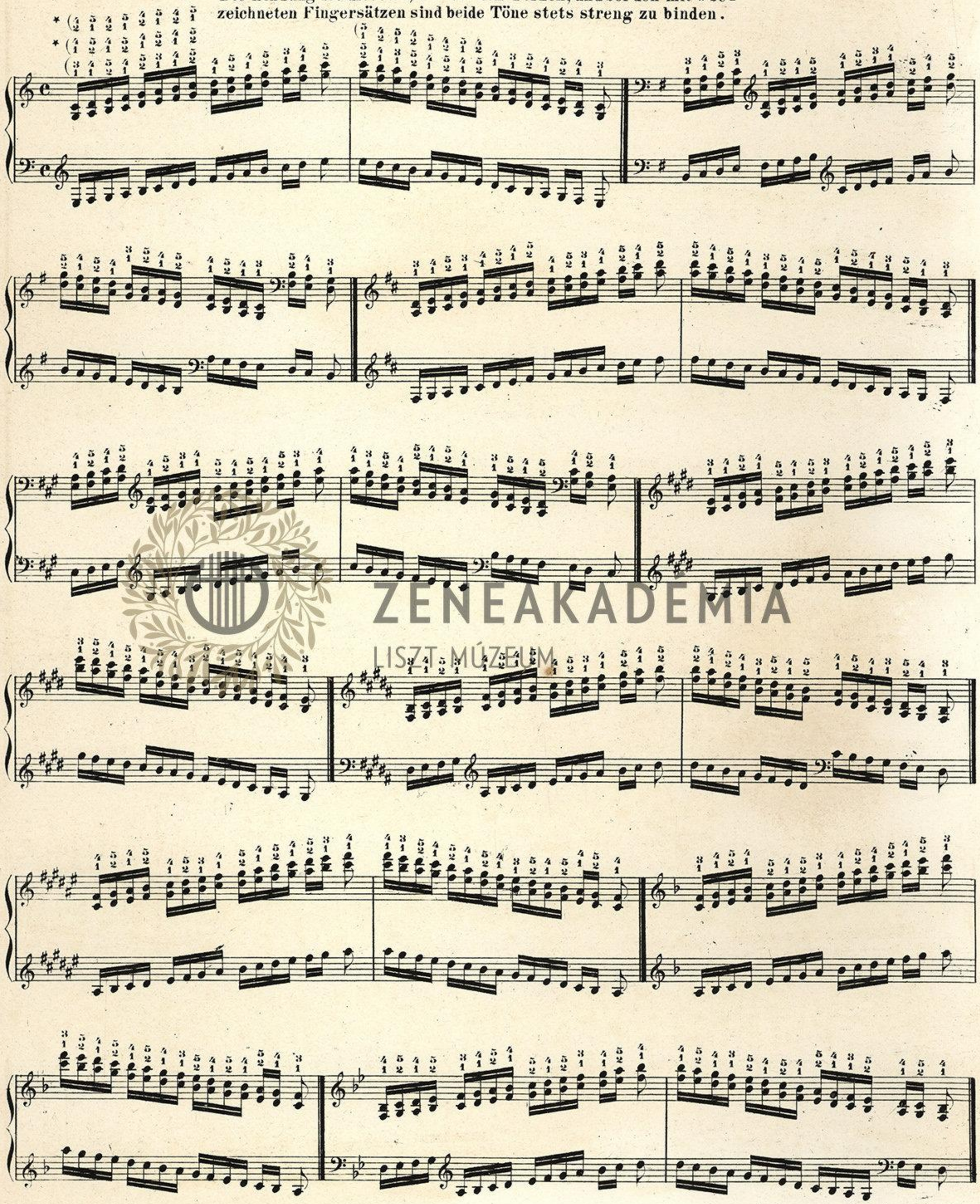
Octavenübungen mit beigefügter Terz oder Sexte, durch mehrere Tonarten zu studiren.



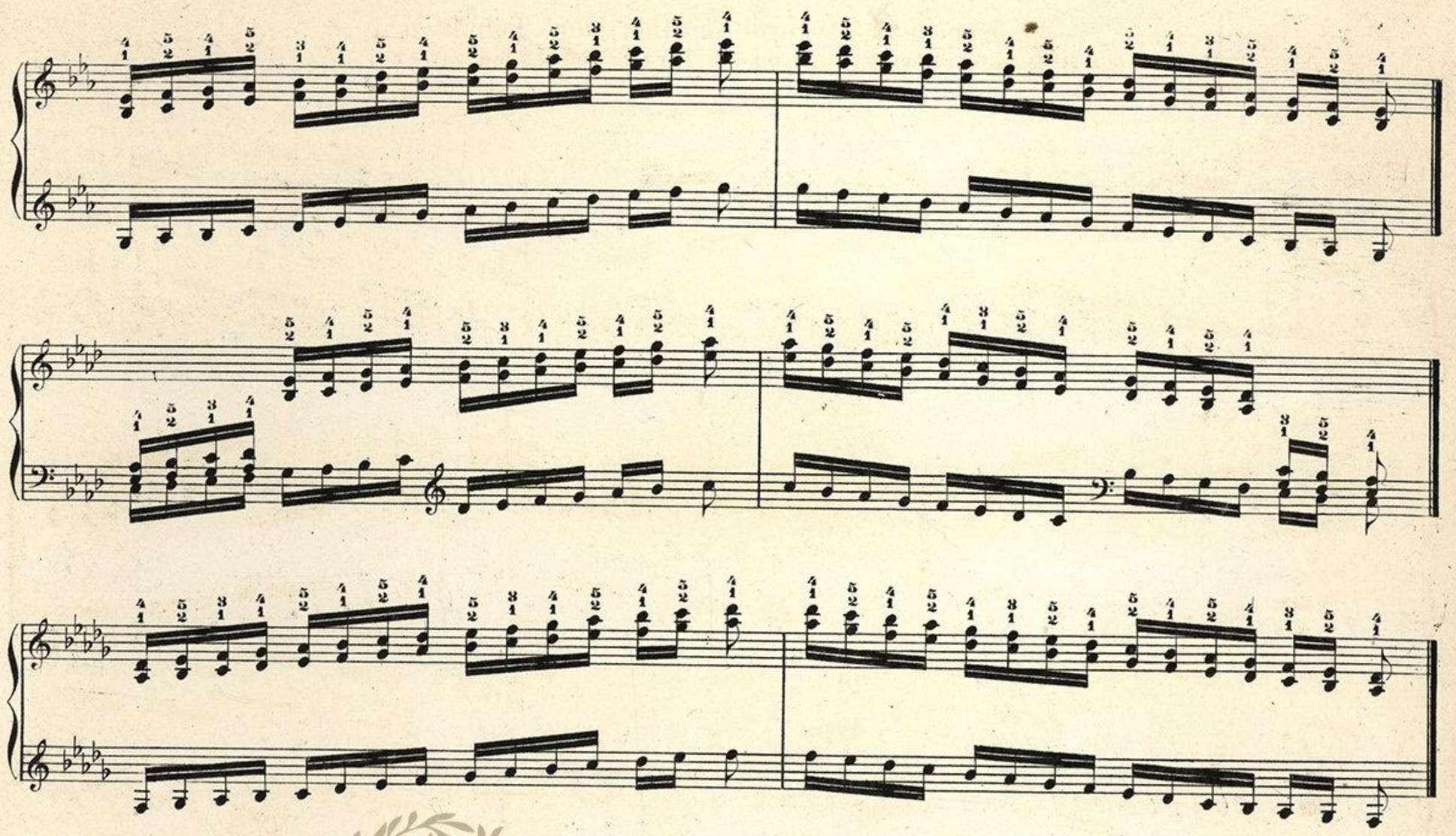
§ 65.

Gebundene Sext-Accorde in allen Dur-Tonarten.

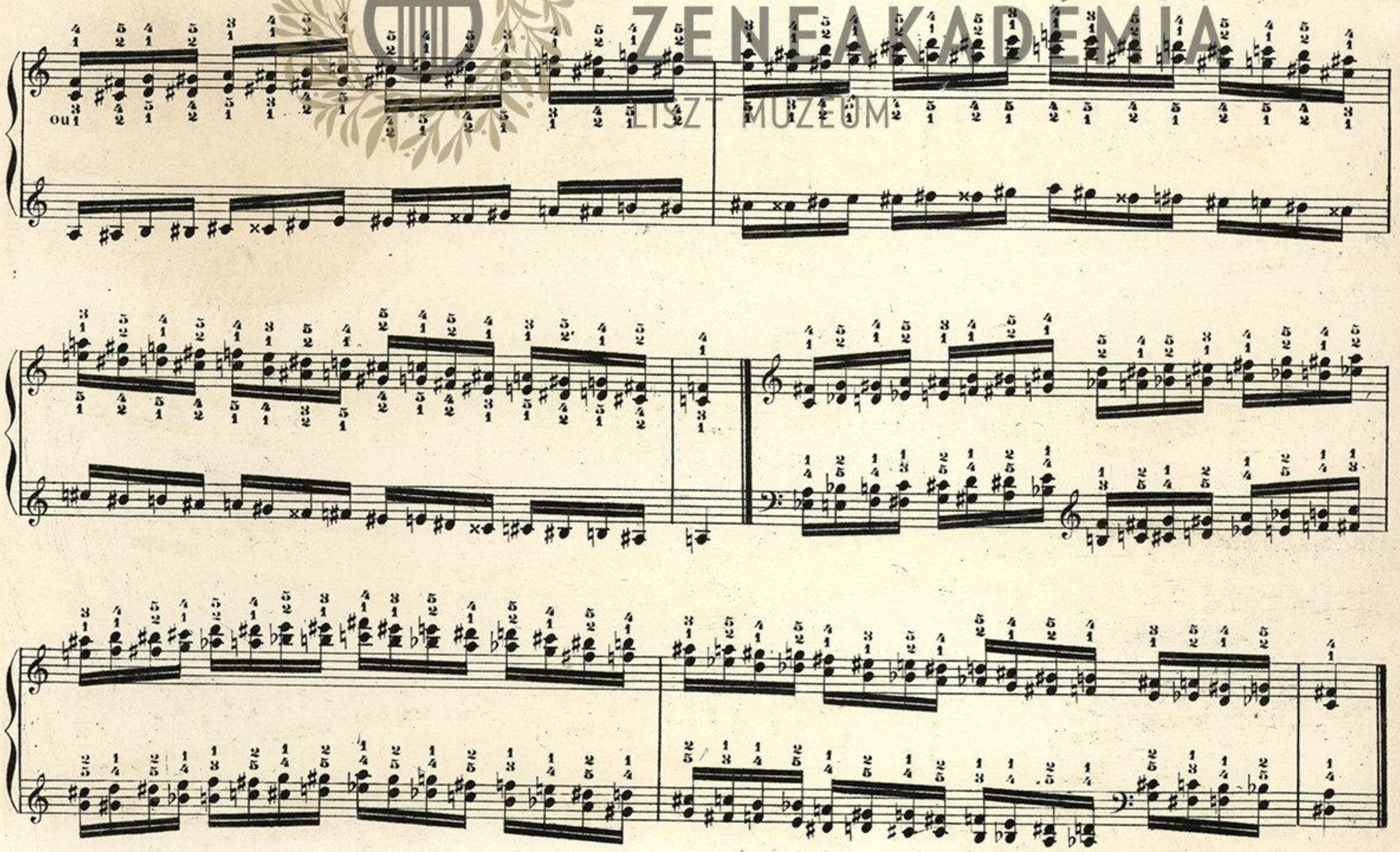
Die Bindung ist dieselbe, wie bei den Terzen, und bei den mit ⋆ bezeichneten Fingersätzen sind beide Töne stets streng zu binden.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Chromatisch fortlaufende gebundene Sext - und Septaccorde.

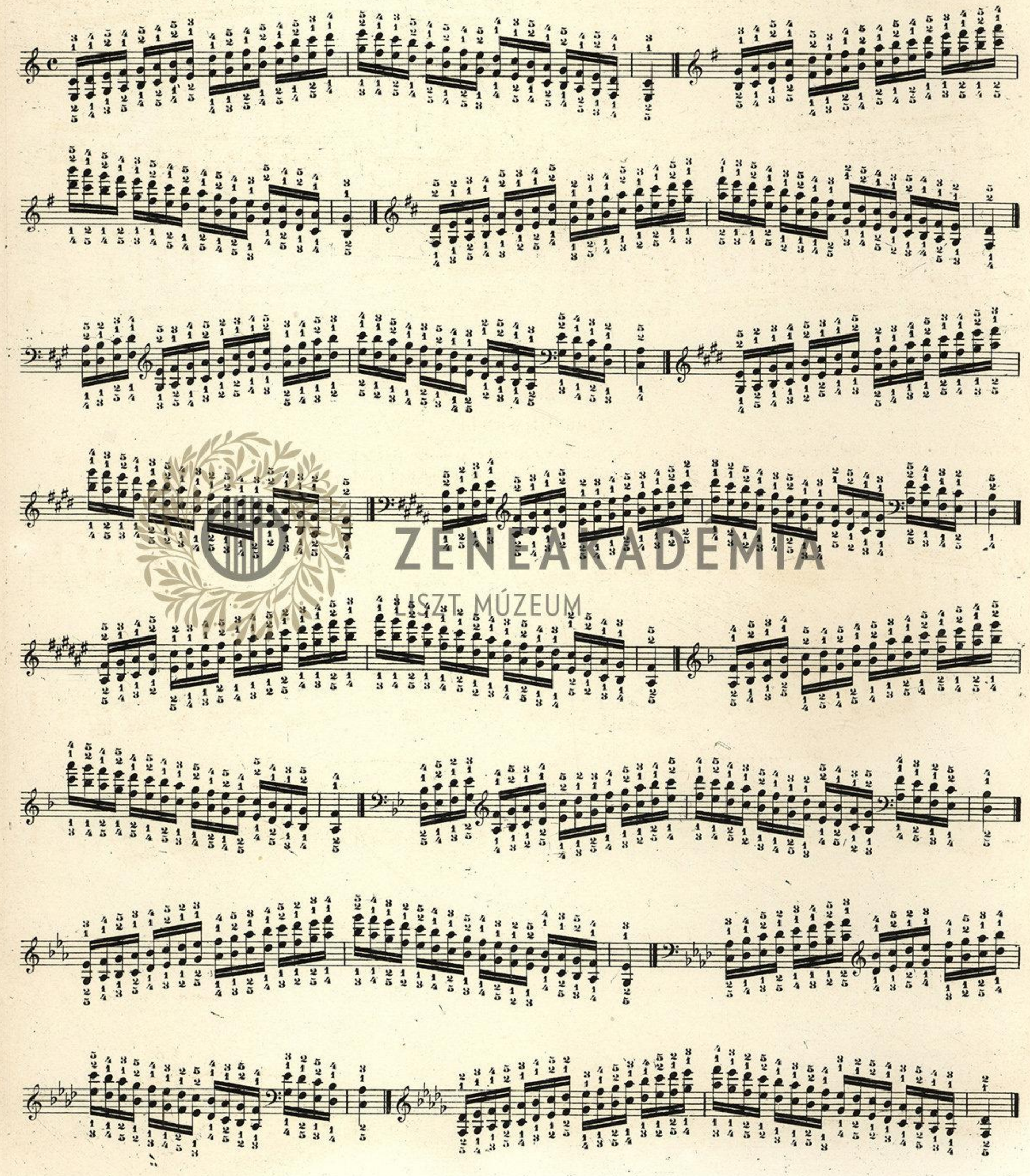


ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

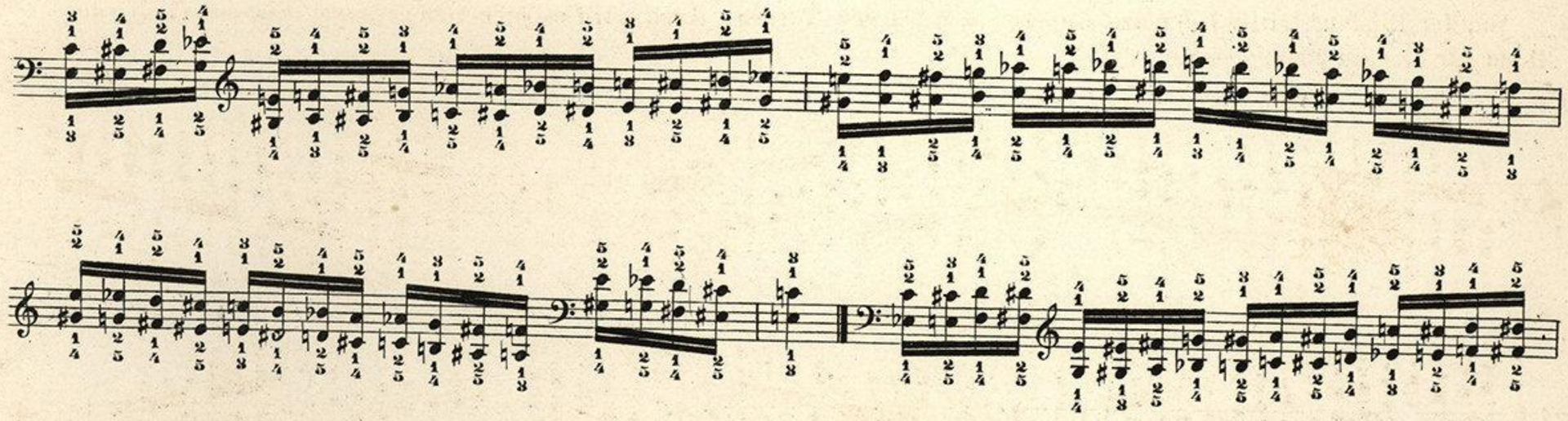
§ 66.

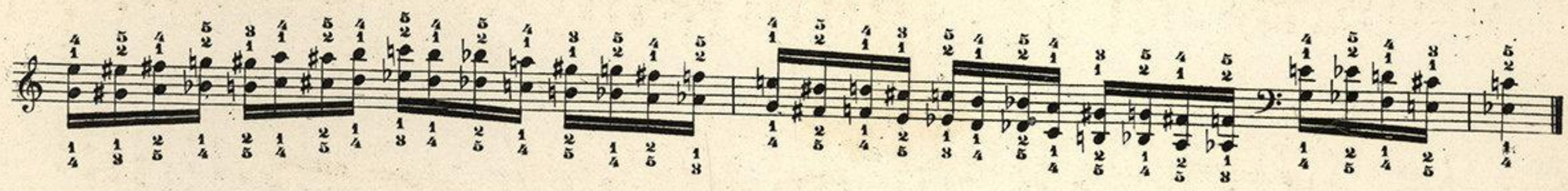
Gebundene Sexten in allen Dur-Tonarten.

Von der Bindung gilt wieder das Gleiche, wie bei den Terzen. Auch wird es hier von grossem Nutzen sein, jede Hand für sich zu üben.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





§ 67.

Das Glissando

wird bei einfachen und Terzen-Scalen mittelst des Nagels ausgeführt; obige Sexten- und Octaven-Scalen aber setzt der Nagel nur nach der Richtung der Scala zu an und der andere Finger wird fest nachgezogen. Jedoch ist dasselbe nur in C-dur zu gebrauchen.

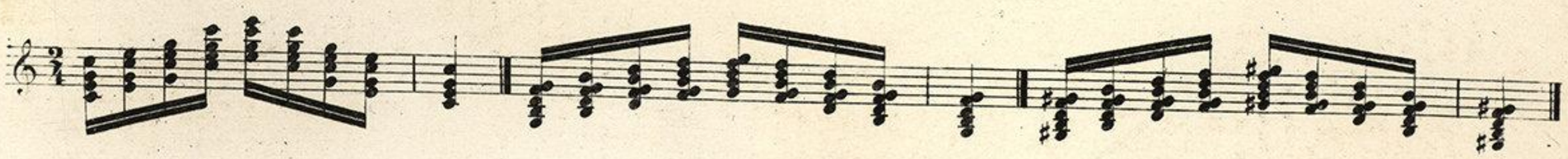


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 68.

Uebungen in ganzen Accorden.

Bei folgenden Accord-Uebungen, welche ebenfalls durch verschiedene Tonarten zu studiren sind, bleibt der Fingersatz derselbe, wie bei den gebrochenen Accorden. Sodann sind die Anschlagsarten **№ 1, 3** und **4** der Octaven auch hier einzuüben.



B3425

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Anhang.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

§. 69.

Die nothwendigsten Kenntnisse aus der Harmonielehre.

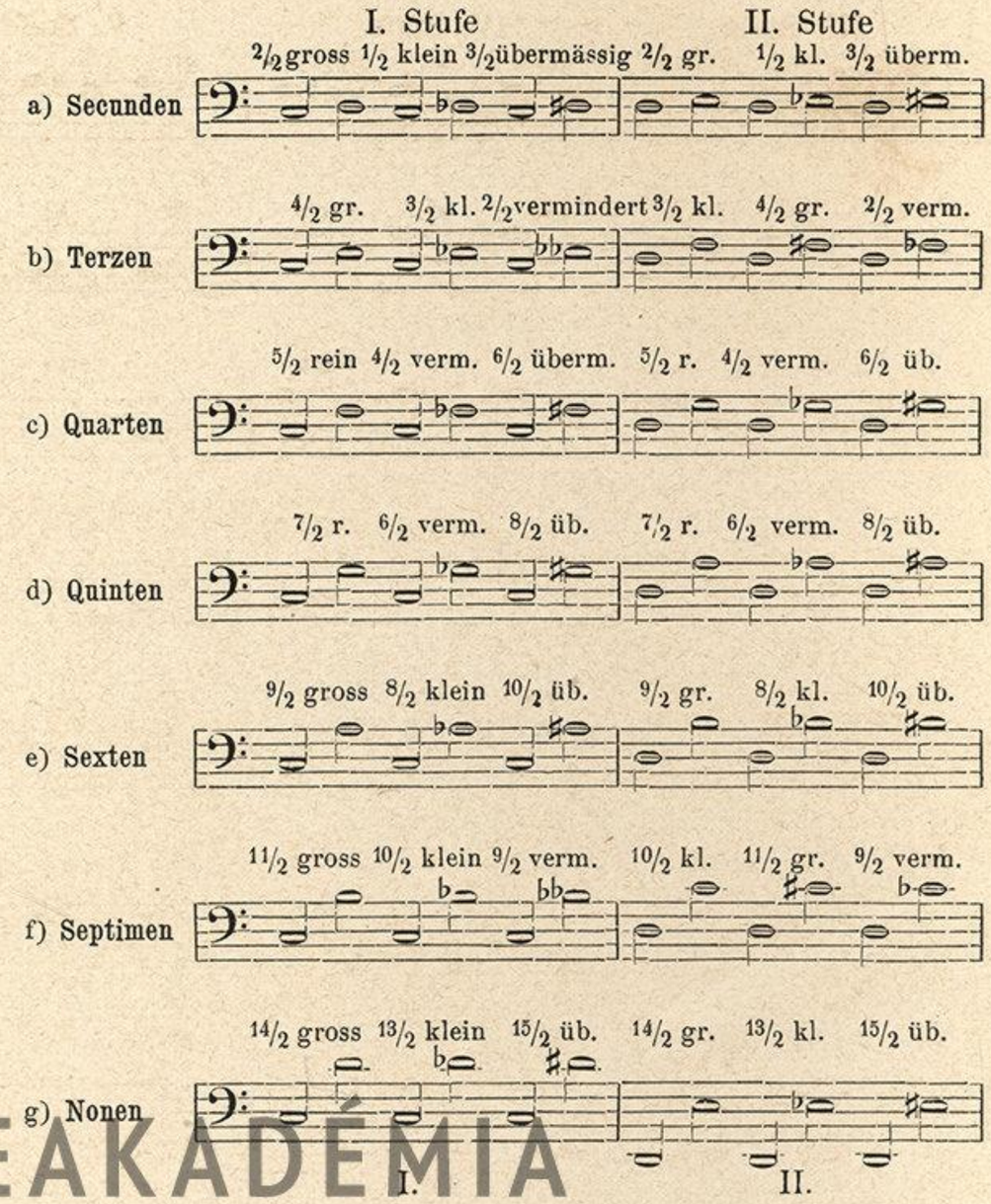
Wir widmen denselben, obschon sie keinen Theil des eigentlichen Klavierunterrichtes bilden, in unserer Schule hier dennoch einigen Raum, weil nicht jeder Lernende Gelegenheit hat, speciellen Tonsatzunterricht zu geniessen, und gleichwohl die Hauptakkorde kennen und die Hauptformen der Klavier- und Kammermusik verstehen soll. In Folgendem suchen wir nicht nur diesem Bedürfniss zu entsprechen, sondern auch dem nebenbei die Tonsatzlehre Studierenden vielleicht einen willkommenen Anhaltspunkt zur Uebersicht des ganzen Akkordsystems zu bieten, welches wir durch theilweise neue Anordnung und prägnantere Bezeichnungen noch möglichst vereinfacht haben.

Der Schüler findet zunächst, immer nach den sieben Hauptstufen der Tonart angeordnet, sämmtliche Intervalle mit ihren Abstufungen, dann die Dreiklänge der harten, darauf jene der weichen Tonart mit ihren Versetzungen ($\underline{6}$ Sext- und $\frac{6}{\underline{4}}$ Quartsextakkord), ferner die Vierklänge ($\underline{7}$ Septakkorde) der harten, darauf der weichen Tonart mit ihren Versetzungen ($\frac{6}{\underline{5}}$ Quintsext-, $\frac{4}{\underline{3}}$ Terzquart- und $\underline{2}$ Sekundakkord) in allen Tonarten ausgesetzt, endlich die überhaupt möglichen Nonenakkorde ($\underline{9}$) probeweise in C-dur und A-moll vorgeführt. Die sogenannten alterirten Akkorde wurden neben den Normalakkorden auf der gleichen Stufe eingereiht. Der Grundton ist überall durch eine weisse, die Versetzungen durch gestielte Noten ausgezeichnet.

Mit Hilfe dieser Uebersicht wird der Schüler bezüglich der Modulation, deren Verständniss wir auch für den bloss praktischen Klavierspieler als unerlässlich erachten, jeden ihm vorkommenden Akkord erkennen, und nach der Stufe, auf welcher er denselben darin findet, sofort wissen, in welcher Tonart er eben spielt und welchen Fingersatz er demnach anzuwenden hat. Desshalb hat jede Tonstufe ihre besondere Spalte, und ist über und unter derselben durch römische Ziffern bezeichnet.

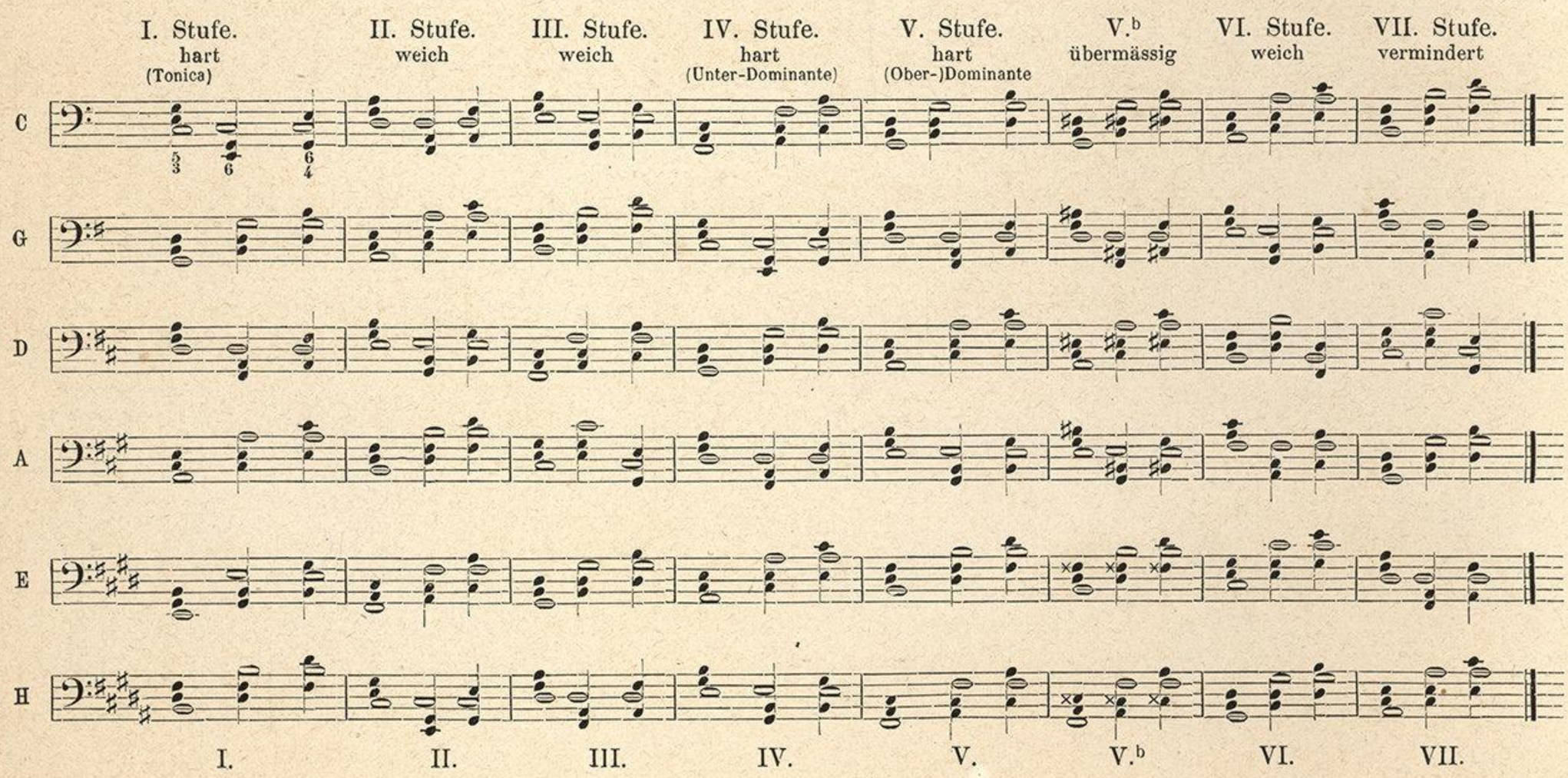
Die gebräuchlichsten

Der Raumersparniss halber wurden Primen und Octaven



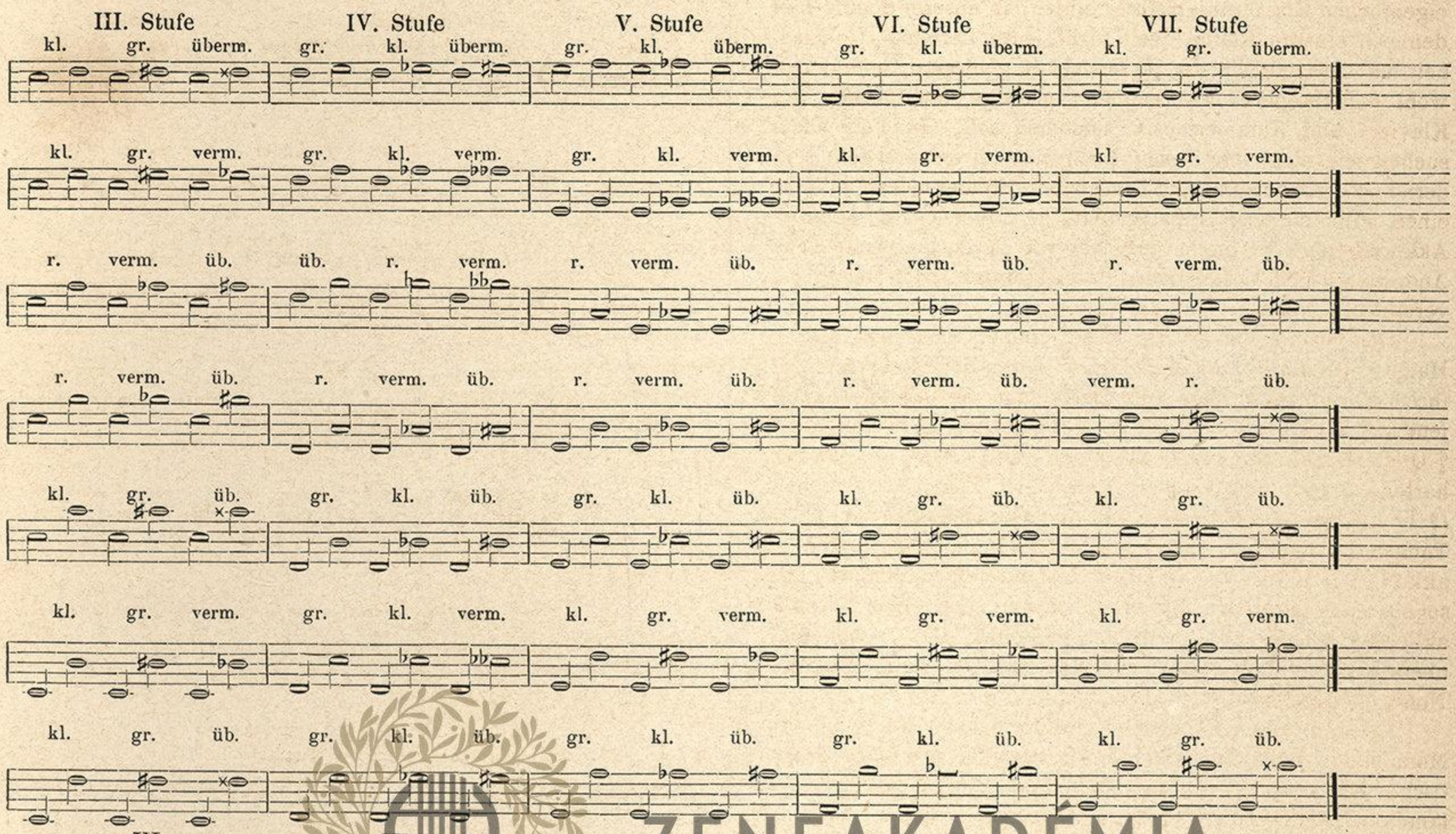
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dreiklänge der Durtonart.

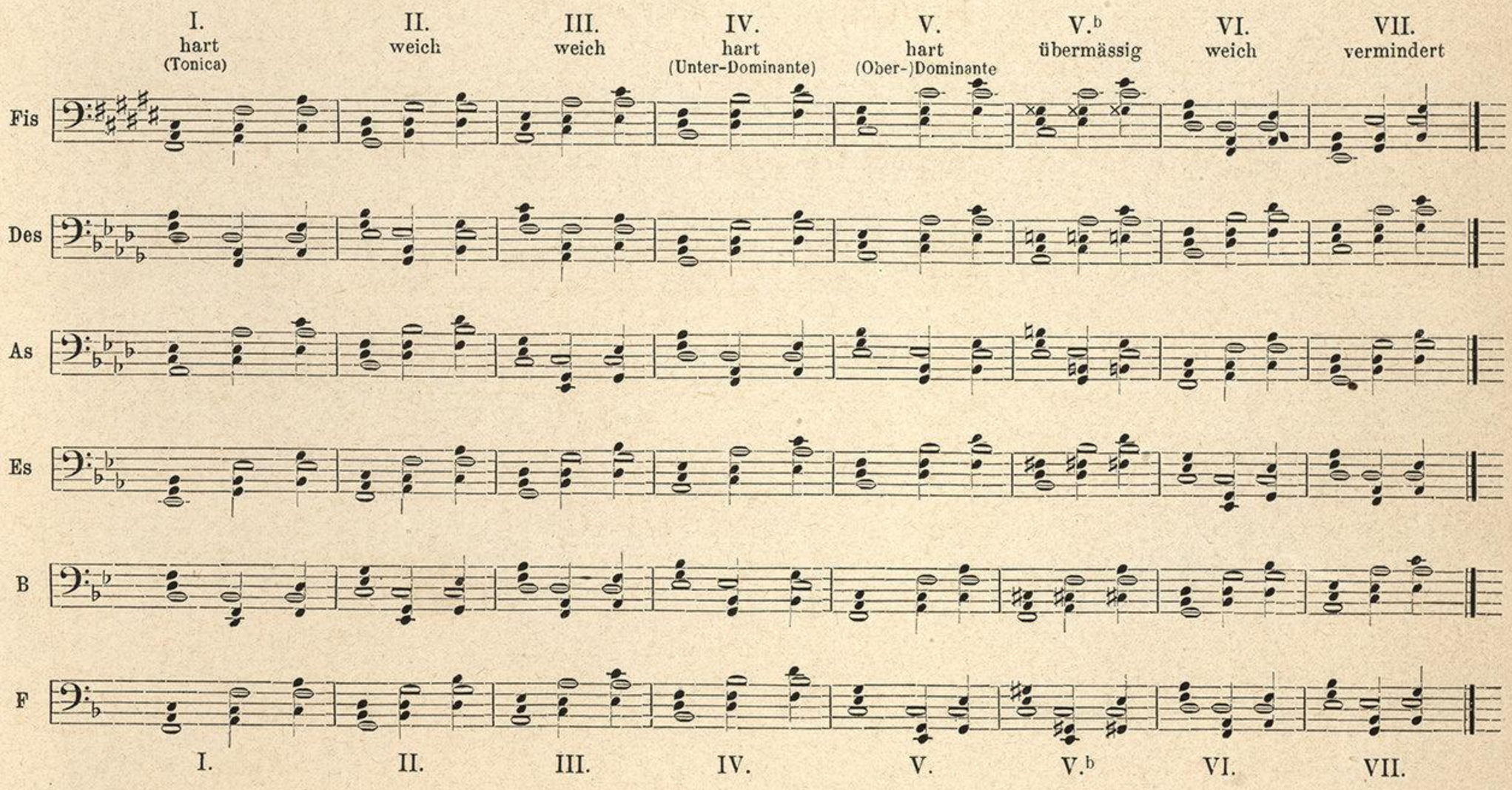


Intervalle der sieben Haupttöne.

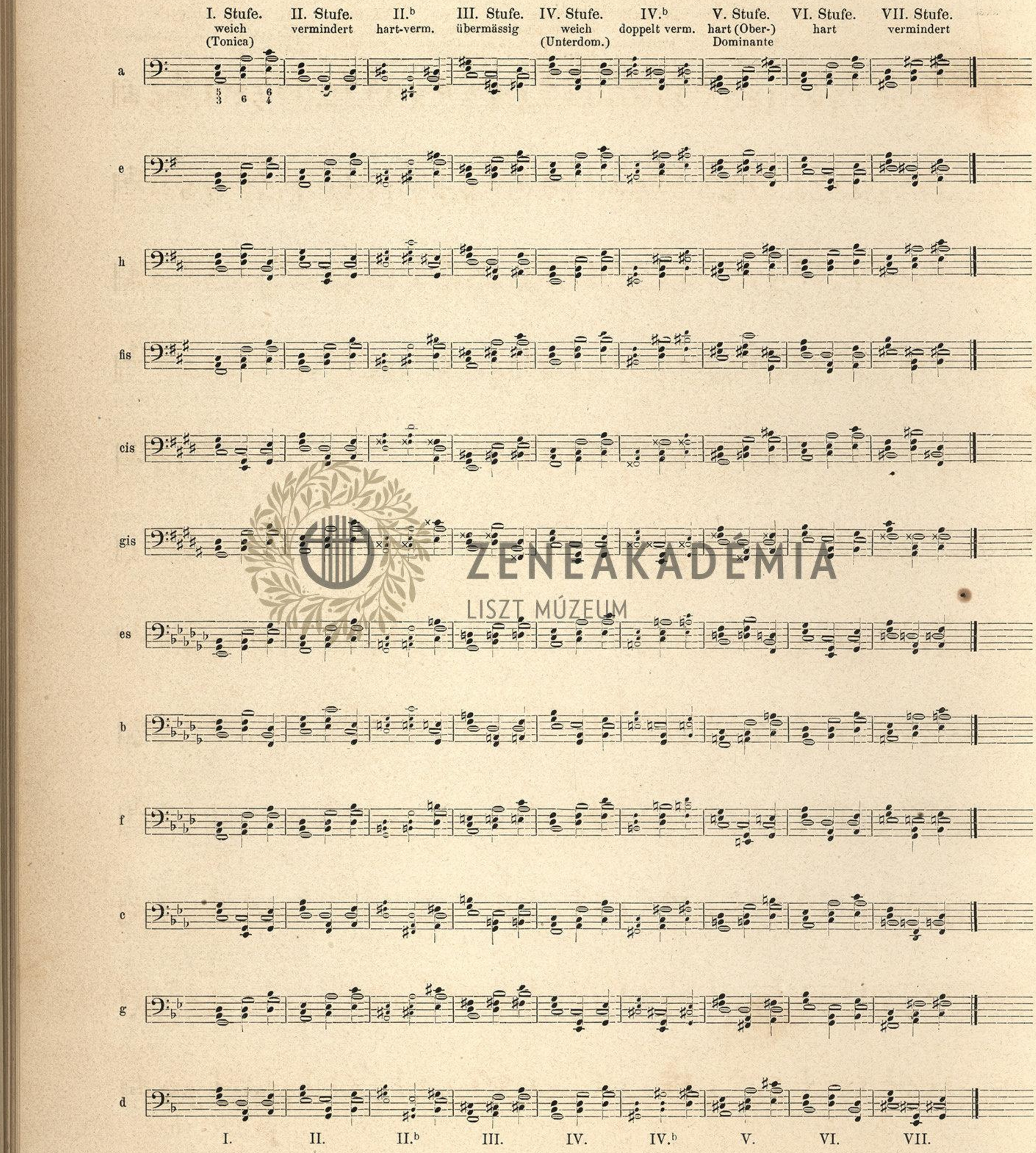
weggelassen, da sie ohnehin keinem Akkord als wesentliche Intervalle angehören.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



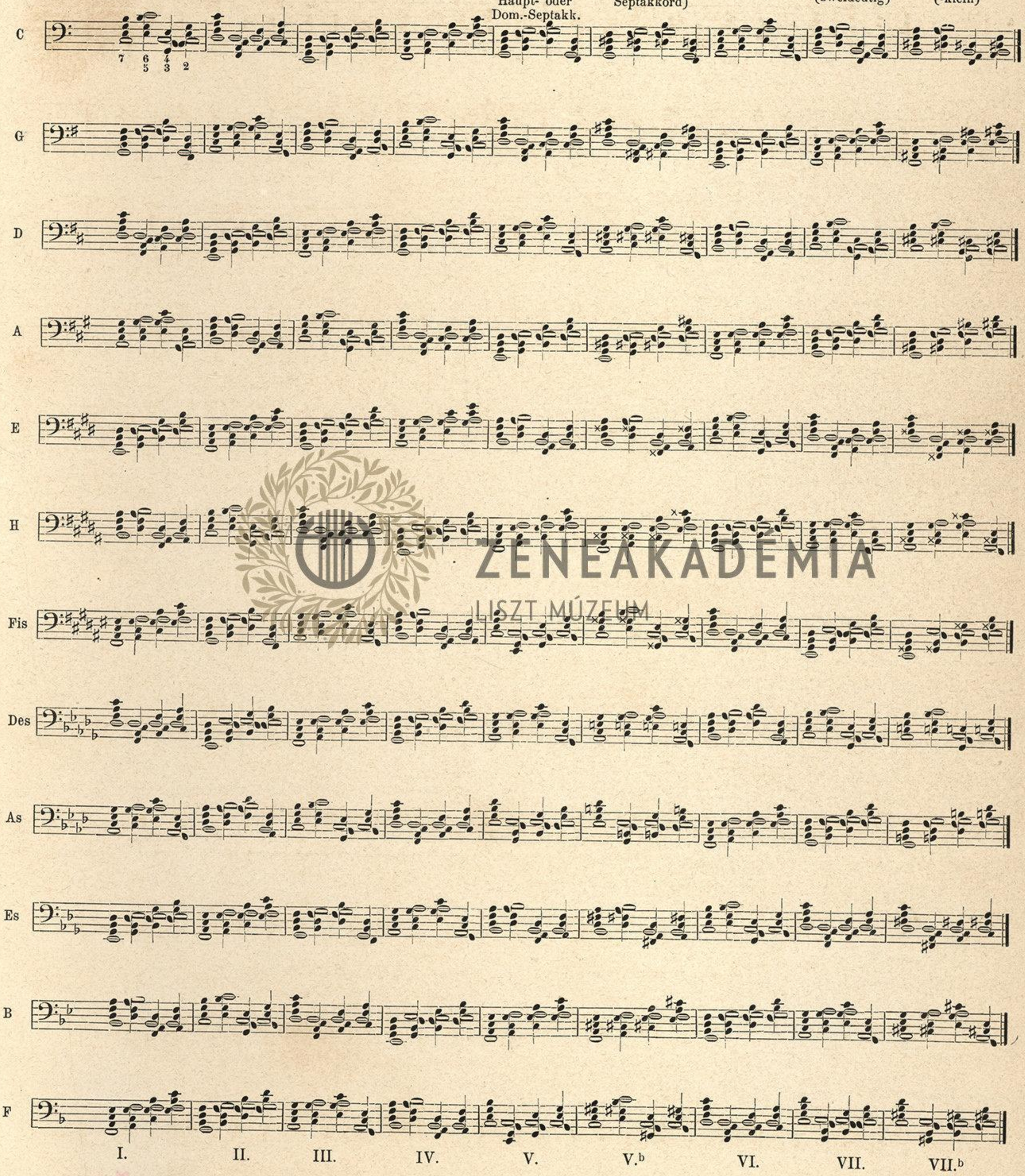
Dreiklänge der Molltonart.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

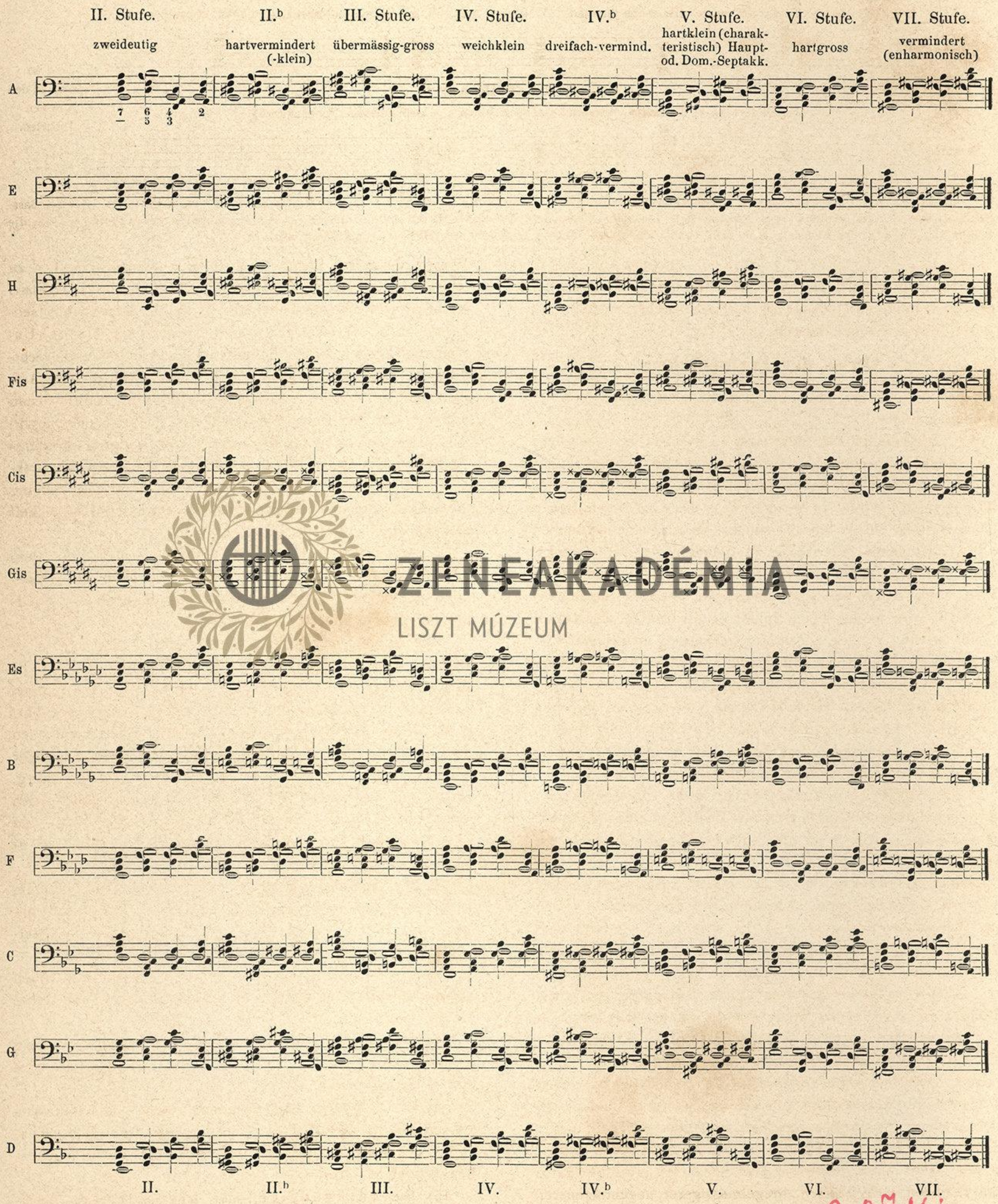
Vierklänge der Durtonart.

I. Stufe.	II. Stufe.	III. Stufe.	IV. Stufe.	V. Stufe.	V.^{b}	VI. Stufe.	VII. Stufe.	VII.^{b}
hartgross	weichklein	weichklein	hartgross	hartklein (charakteristisch) Haupt- oder Dom.-Septakk.	übermässig klein (überm. Dominant-Septakkord)	weichklein	verm.-klein (zweideutig)	hart-vermindert-(-klein)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vierklänge der Molltonart.

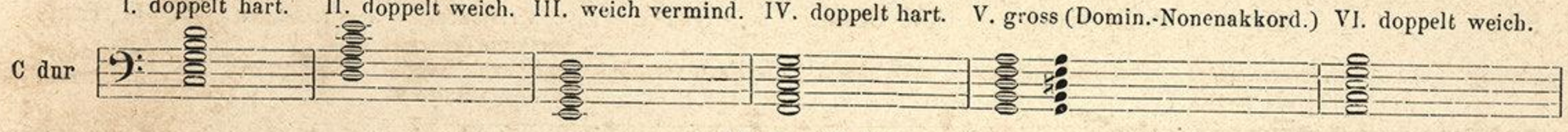


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

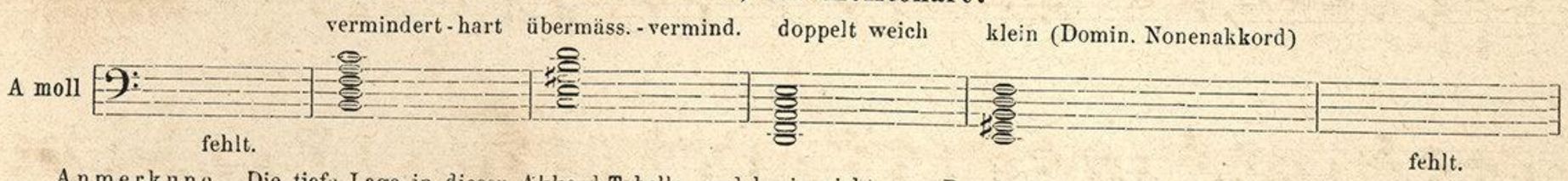
3074/III

Beispiele der möglichen Fünfklänge (Nonenakkorde).

a) **der Durtonart:**



b) **der Molltonart:**



und so analog in den übrigen Tonarten.

Anmerkung. Die tiefe Lage in dieser Akkord-Tabelle, welche ja nicht zum Durchspielen am Klavier bestimmt ist, wurde gewählt, weil der Bass-Schlüssel den Schüler gewöhnt, den Akkord stets von der tiefsten Note der linken Hand aus aufzufassen. — Als Benennungen der Akkorde wurden die bereits von Förster geschaffenen beibehalten, und nach dessen Vorgang auch jene der übrigen zu präcisiren versucht.

§. 70.

Da jeder Klavierspieler den Bau und die Gliederung jener Stücke kennen soll, welche er hört oder selbst ausführt, so geben wir hier einen kurzen

Abriss der Formenlehre,

so weit dieselbe auf die gediegene Klavierliteratur ihre Anwendung findet.

I. Der homophonen Satzweise, in welcher der wesentliche Gedankeninhalt eines Tonstücks nur je von einer einzigen, durch untergeordnete Nebenstimmen begleiteten Hauptstimme ausgesprochen wird (sei es auch, dass diese in verschiedenen Theilen oder Sätzen des Tonstücks verschiedenen Stimmen oder Instrumenten übertragen ist), steht gegenüber diejenige Satzweise, in welcher alle Stimmen oder wenigstens mehrere, theils gleichzeitig, theils in lebendigem Wechsel ineinandergreifend, von wesentlichem Inhalt erfüllt und für das Ganze gleich wichtig, daher selbständig melodisch ausgebildet (gewöhnlich — doch nicht nothwendig — figurirt) sind — eine Satzweise, welche vor der homophonen den Vorzug einer lebendigeren, tieferen Durchdringung von dem gedanklichen Inhalt hat, ihr aber an Leichtigkeit der Behandlung und an Fasslichkeit allerdings nachsteht, und Polyphonie oder Kontrapunkt (im engeren, höheren Sinne) heisst.

Die Polyphonie ist eine freie, wenn die betreffenden Stimmen ihrem melodischen Inhalt nach von einander unabhängig sind, sich nicht an eine ihnen gemeinschaftliche Grundlage desselben binden.

Spuren solcher Satzweise finden sich, mehr oder weniger vereinzelt, häufig schon in liedförmigen Tonstücken, welche im Wesentlichen homophon sind; ja es kann eine für sich schon genügende und den Hauptinhalt des Tonstücks bildende Liedmelodie durchweg in polyphoner Weise begleitet seyn.

Auch Tonstücke, deren eigentliche Grundlage und ganze Bildung im polyphonen Satze beruht, kleiden sich gerne in die liedmässigen Formen, von dem Satz und der Periode an bis zur Dreitheiligkeit, wenigstens in ihren allgemeinen Umrissen, verhüllen aber gewöhnlich die Scheidepunkte selbst der grösseren Theile durch fortlaufende Bewegung und lassen noch weniger die untergeordneteren rhythmischen Theilpunkte, Schlüsse von Perioden, Sätzen und Abschnitten, offen heraustreten. Gewöhnlich bilden sie aber auch ihre einzelnen Sätze und Perioden in rhythmisch unregelmässigerer, ungebundenerer Weise, als in der Regel die Liedform, dehnen dieselben zu langen, ungetheilt fortgesponnenen Kettensätzen aus und setzen solche wieder zu einer beliebigen Kette von Sätzen, den Liedformen mehr oder weniger ähnlich, zusammen — welche Unregelmässigkeiten der rhythmischen Bildung sich dadurch rechtfertigen, dass im polyphonen Satze durch die grössere Aufmerksamkeit, welche die melodische Bildung der verschiedenen Stimmen auf sich zieht, das Gefühl und Bedürfniss für rhythmische Abrundung in den Hintergrund tritt, wiewohl allerdings ein Zugrundlegen und Durchblickenlassen ebenmässiger rhythmischer Verhältnisse im Kleinen und übersichtlicher Eintheilung im Grossen auch den polyphonen Formen grössere Fasslichkeit und Annehmlichkeit verleiht.

Uebrigens dient die freie Polyphonie für sich allein verhältnissmässig nur selten ganzen Tonstücken zur Grundlage, ist vielmehr gewöhnlich theils mit Homophonie, theils mit Polyphonie anderer Art vermischt.

Die Hauptformen des polyphonen Satzes sind:

A. Die Nachahmung (lateinisch *Imitatio*), d. h. die Wiederholung eines kürzeren Motivs in einer andern Stimme, während die vorhergehende Stimme selbstständig fortgeführt wird. Diese Nachahmung kann sowohl auf der nämlichen Stufe, als auch um ein beliebiges Intervall höher oder tiefer eintreten. Man unterscheidet die genaue Nachahmung, wo bis auf den halben Ton herab jeder Schritt ganz gleich wiederholt wird, und die freie Nachahmung, wo hie und da ein Intervall verändert werden darf. Ausserdem gibt es noch folgende Abarten:

1) Die Nachahmung auf verkehrtem Takttheile, z. B. eines auf der Arsis, d. h. dem guten Takttheile, anfangenden Motivs, in der Thesis, d. h. dem schlechten Takttheile, und so umgekehrt.

2) Die Verkleinerung *(diminutio)*, wenn alle Noten des nachgeahmten Motivs in der Beantwortung um die Hälfte kleiner erscheinen.

3) Das Gegentheil hievon ist die Vergrösserung *(augmentatio)*, wenn die Noten in der Nachahmung noch einmal so gross werden.

4) Die Umkehrung *(inversio)*, wenn jeder aufwärts gehende Schritt des Motivs in einen gleichen abwärts gehenden, jeder abwärts gehende in einen gleichen aufwärts gehenden verwandelt wird.

5) Die rückgängige oder krebsförmige Nach-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ahmung, wenn die Beantwortung des Motivs von hinten herein, also in verkehrter Ordnung, stattfindet; z. B. dasselbe bestände aus den Noten *b, a, c, h* und würde beantwortet *h, c, a, b.*

Die Nachahmung als solche ist nicht Zweck eines polyphonen Stückes, sondern nur Mittel zu dessen Ausspinnung. Wir finden sie vorzugsweise in Präludien, in den Inventionen und Symphonien, Suiten und Sonaten von Bach etc., dann besonders in figurirten Chorälen, wo jeder Absatz von den übrigen Stimmen, meistens mittelst Verkleinerung seines Anfanges, mit selbstständigen Nachahmungen eingeleitet und begleitet wird.

B. Der Canon ist eine Nachahmung im Grossen, indem genau das nämliche Motiv von allen Stimmen vorgetragen wird. Die Harmonie entsteht nur dadurch, dass jede Stimme in einem andern Takte oder Takttheile, oft auch auf einer andern Tonstufe anfängt. Es gibt Canons von zwei bis zu zwölf Stimmen, auch verkehrte und rückgängige, seltener mit Vergrösserung oder Verkleinerung. Weitere Abarten sind:

1) Der unendliche Canon *(Canon perpetuus)*, wo jede Stimme wieder in ihrer Anfangsnote endet.

2) Der Zirkelcanon, wo jede Stimme auf der Quarte oder Quinte endigt, so dass nach und nach alle 12 Tonarten durchlaufen werden.

3) Der Räthselcanon, wo das Thema nur in einer Stimme aufgeschrieben, und das Zeichen §, das den Eintrittsort der andern Stimmen anzeigt, sowie jede weitere Angabe über deren Anfangstöne ausgelassen ist und erst herausgefunden werden muss.

4) Der Choralcanon, wo entweder der Choral selbst oder die ihn begleitenden Stimmen canonisch behandelt sind.

5) Doppelcanons, wo zwei Canons neben einander herlaufen, d. h. wo ein durchweg zweistimmiges Thema ebenso zweistimmig nachgeahmt wird.

Stellen wir uns das Gerüst eines vierstimmigen Canons so vor:

A B C D A B C u. s. w.
A B C D A B u. s. w.
A B C D A u. s. w.
A B C D u. s. w.,

so zeigt sich, dass eigentlich jeder Canon wieder einstimmig schliessen sollte, wofern man nicht einen vollstimmigen freien Schluss da anfügen würde, wo die erste Stimme aufhören müsste. Dieses geschieht auch in allen Operncanons und Liedercanons, welche überdiess noch eine freie Instrumentalbegleitung haben.

C. Die Fuge ist eine Nachahmung des nämlichen Motivs in allen Stimmen, aber nicht in so starrer Form wie der Canon, sondern mit freierer, bereits nach den Gesetzen der Schönheit eingerichteter Entwicklung. Eine vollständige Fuge hat folgende Hauptglieder:

1) Den allmähligen Eintritt der Stimmen mit dem Thema oder Subjekt. Die dem Eintritte nach erste und dritte, dann die zweite und vierte u. s. w. beginnen meistens mit demselben Ton, nur eine Oktave höher oder tiefer; jene heissen Führer, diese Gefährten oder Antworten, und letztere treten in der Regel eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer ein, als ihre Führer.

2) Den Gegensatz, d. h. die mit dem Thema rhythmisch und melodisch contrastirende Fortsetzung desselben, während dieses in der nächsten Stimme erscheint.

3) Den Zwischensatz, d. h. die zwar gewöhnlich aus Thema oder Gegensatz hergeleiteten, jedoch freieren Verbindungssätze, während das Thema schweigt.

4) Die Wiederschläge, d. h. die beliebigen Wiederholungen des Themas in verschiedenen Stimmen auf andern Tonstufen.

5) Die Umkehrung des Themas, welche in allen Stimmen abwechselnd mit dem ursprünglichen Thema vorkommen kann.

6) Die Engführung, wenn jede Stimme so schnell als möglich nach der andern mit dem Thema oder dessen Umkehrung eintritt. Gewöhnlich geschieht diess über dem Orgelpunkt, d. h. einem gehaltenen Basston.

Eine Fughetta oder ein Fugato besteht bloss aus den vier Eintritten, worauf allenfalls ein Orgelpunkt folgt.

Wichtige Nebenarten sind:

1. Die Doppelfuge, welche zwei Themas oder Subjekte hat. Entweder tritt das zweite, das Contrathema, immer zugleich mit dem ersten ein, oder es wird nach völliger Durcharbeitung des Themas ebenfalls fugirt, und erst später kommen beide Themas über einander. Aehnlich verhält es sich bei Fugen mit drei und vier Subjekten.

2. Die Choralfuge hat ebenfalls zwei Arten: Entweder liegt ein ganzer Choral in einer Stimme, während die übrigen Stimmen ein, meistens dem Choralanfang ähnliches Thema fugiren; oder: nur ein Choralabsatz erscheint abwechselnd in den verschiedenen Stimmen; zuerst tritt er in der zuletzt eintretenden Stimme anstatt des Themas auf, geht auch wohl neben dem Thema her.

In der Fuge finden alle Arten von Umkehrungen, Vergrösserungen und Verkleinerungen Platz, und ist alles nach den Regeln des Contrapunkts gearbeitet. Wir geben hier die fünf in Lehrbüchern gewöhnlich aufgeführten Arten des einfachen Contrapunkts:

1) Note gegen Note, d. h. vollständige Homophonie oder rhythmische Gleichheit aller Stimmen über einander.

2) Zwei oder drei Noten auf eine des *Canto fermo* (Choral, Tenor oder Grundstimme).

3) Vier, sechs oder acht Noten über einer des Chorals.

4) Anticipation oder Vorausnahme einer Consonanz als Dissonanz mittelst der Bindung (Ligatur, Vorbereitung der Dissonanz).

5) Der zierliche oder auch freie Contrapunkt, wo Noten aller Gattungen über einer Choralnote angebracht werden dürfen.

II. Die Hauptformen des homophonen Satzes.

Der homophone Satz zeichnet sich vor Allem dadurch aus, dass eine, meistens die Oberstimme, die vorherrschende Melodie enthält und die übrigen Stimmen mehr oder weniger nur begleiten. Die Polyphonie kann daher nicht wie im strengen Satz das alleinige Mittel seyn, um ein Stück auszuspinnen und zu verlängern.

Soll jedoch das Erforderniss der Einheit nicht verletzt werden, so dürfen zur Verlängerung nicht lauter neue Sätze an einander gereiht werden, sondern es müssen einzelne schon

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

gehörte wiederkehren. Das zweite Erforderniss jedoch, das der Mannigfaltigkeit, erheischt, dass ein Thema bei seiner Wiederholung in veränderter und gesteigerter Gestalt auftrete.

1) Diess wird bewirkt durch die erste Form des freien Styls, nämlich durch die Variation. Diese besteht entweder in der Veränderung der Harmonie, während die Melodie gleich bleibt, oder in der Veränderung der Melodie, während die Harmonie gleich bleibt, oder in der Veränderung beider, jedoch mit purchschimmerndem Grundgedanken.

Die Melodie wird variirt durch Tonwiederholung, Brechung der harmonischen Noten, Durchgänge, Vorhalte, Verzierungen, Versetzung in höhere oder tiefere Lage, rhythmische Rückung, Taktwechsel etc.

Die Variation ist jedoch nicht nur ein Kunstmittel für alle späteren Formen des freien Styls, sondern kann auch Zweck eines eigenen Instrumentalwerkes seyn. Eine solche Variationenpartie beginnt stets mit dem Thema, dem oft eine Introduktion vorausgeht. Die Variationen selbst sind theils nur rein musikalisch, namentlich wenn das Thema, wie bei Choralvariationen, unverändert bleibt, und nur die Begleitung wechselt, theils auch technisch, wie sie in der Sonate vorkommen, und im gesteigerten Grade bei Concertvariationen. Vor der letzten Variation steht oft ein Adagio, dessen Motiv ebenfalls aus dem Thema entsteht. Den Schluss bildet entweder das Thema selbst in ruhigster Gestalt (wie oft bei Beethoven), oder eine ausgeführtere Variation in anderem Takt, oder ein vollständiges Finale in Rondoform.

2) Die Rondoform. Ein Rondo entsteht dadurch, dass zwischen das Hauptthema und dessen Wiederholung ein Mittelglied, d. h. ein sogenannter Seitensatz, meistens in gleichem Takt und Tempo, aber in anderer Tonart und Gestaltung eingeschoben wird. Nach jedem Seitensatze, sowie am Schlusse, muss das Thema, der Hauptsatz wiederkehren, gleichsam zur Abrundung, woher auch der Namen. Je nach der Zahl, Gestalt und Stellung der Seitensätze gibt es fünf Hauptarten:

1) Hauptsatz, hierauf gangartiger Mittelsatz, hierauf wieder Hauptsatz mit Anhang.

2) Hauptsatz, hierauf förmlicher Seitensatz in verwandter Tonart, dann Rückgang, hierauf Hauptsatz mit Anhang.

3) Hauptsatz, erster Seitensatz, dann Hauptsatz, zweiter Seitensatz, dann Hauptsatz. Beide Seitensätze stehen in verschiedenen verwandten Tonarten.

4) Hauptsatz, erster Seitensatz auf der Dominante (fünfte Stufe), bei Molltonart auf der Terz (dritte Stufe), Hauptsatz, zweiter Seitensatz, Hauptsatz, dann erster Seitensatz auf der Tonika (erste Stufe), nochmals Hauptsatz und Anhang.

5) Hauptsatz, dann erster Seitensatz wie in vierter Art, beide meistens zusammen wiederholt, zweiter Seitensatz, Hauptsatz, erster Seitensatz auf der Tonika, Anhang.

Der Hauptsatz hat bei jedem Rondo zwei Theile und ist lied- oder tanzförmig; bei den ersteren Arten langsamer, bei den späteren schneller. Das sonatenartige Rondo entsteht, wenn statt des zweiten Seitensatzes die früheren Motive wieder durchgeführt werden. Die zweite Rondoform herrscht auch in den meisten Nocturnes, Impromptus und ähnlichen modernen Salonstücken, Romanzen, Balladen, dann Märschen und tanzförmigen Stücken. Auch die Etude hat hie und da die erste oder zweite Rondoform. Das Präludium, aus dem Orgelvorspiel entstanden, ist ein nur auf eine wiederkehrende Figur gebauter Einleitungssatz mit ziemlich freier Modulation. Werden mehrere Figuren auf solche Art verarbeitet, so entsteht eine Toccata, und wenn Takt, Tempo und Tonart öfter regellos abwechseln, so entsteht die Phantasie. In allen diesen neueren Formen haben Hummel, Field, Chopin, Schubert, Schumann, Henselt, Hiller, Fr. Liszt, Stephen Heller, Rubinstein etc. Meisterstücke gegeben.

Cyklische, d. h. zusammengesetzte Instrumentalformen.

Die älteste Form derselben ist die sogenannte Suite oder Partita, welche meistens aus einer Ouverture und verschiedenen kleineren abwechselnden, unter sich getrennten Liedsätzen und Tanzstücken besteht. Das gemeinsame Band ist nur eine gewisse Tonart mit ihren Anverwandten. Die Ouverture besteht in ihrer Originalform aus einem zweitheiligen Grave mit vielen punktirten Noten und Verzierungen und aus einem meist dreistimmigen, frei fugirten Allegro. Die Titel der Liedsätze sind oft: Aria, Romanza, Ballata, Rondeau, jene der Tanzstücke: Allemande, Gigue, Chaconne, Gavotte, Loure, Courante, Ecossaise, Contredanse, Passe-pied, Bourrée, Sarabande, Polonaise, Siciliano und der später in Scherzo übergegangene Menuetto.

Statt der Suite erscheint von der Zeit S. Bachs an die Sonate, welche in weniger zahlreichen, aber dafür desto stärker contrastirenden, ebenfalls durch das Band einer Haupttonart verbundenen Sätzen ein vollkommenes musikalisches Stimmungsbild gibt. Diess geschieht nicht nur in der Klaviersonate, sondern ebenso in den Duos, Trios, Quartetten, Quintetten, Sextetten etc. für mehrere Instrumente mit oder ohne Klavier, sowie endlich in den Symphonien für das ganze Orchester.

Eine Vorstufe der Sonate ist die Sonatine, welche aus ganz wenigen, oft nur aus einem Satze besteht, welcher eine jedoch, wenn auch im Kleinen, nach der eigenthümlichen Sonatenform gebaut ist.

Jede Sonate muss nämlich wenigstens einen Satz enthalten, der nicht in der Liedform, Tanzform oder Rondoform, sondern in genannter Sonatenform gearbeitet ist, welche man auch die Hauptform nennt. Auch das Thema eines solchen Stückes, der Hauptsatz, hat sodann nicht die bündige, fassliche Gestalt des Rondothemas, sondern die weiter ausgesponnene, in grösseren Umrissen angelegte Satzform. Statt eines zweiten Seitensatzes verlangt die Sonate eine melodisch, harmonisch, contrapunktisch und rhythmisch interessante Durchführung und Verknüpfung der schon im ersten Theil gehörten Motive, wie solches auch gegen den Schluss hin am Platze ist.

Das Schema der Sonate ist folgendes, ähnlich der fünften Rondoform: I. Theil (Exposition): Hauptsatz in der Haupttonart, Zwischensatz, Seitensatz auf der Dominante, bei Moll auf der Terz, dann Schlusssatz; wird repetirt. II. Theil: Durchführung und Rückgang. III. Theil (Replik): Hauptsatz, Zwischensatz, Seitensatz, Schlusssatz (Alles in der Haupttonart). Beide Theile wurden früher ebenfalls gern repetirt.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

IV. Theil: Schluss, oft mit gesteigertem Tempo, was man dann die Stretta nennt.

Seit Beethoven finden sich allerlei Abweichungen, z. B. der Seitensatz auf grosser oder kleiner Terz oder Sexte, auf der Quarte, ja sogar auf der kleinen Septime; dann neue Motive im Durchführungstheil, Instrumentalrecitative, dann noch länger ausgeführte Schlüsse.

Werke in allen Rondo- und Sonatenformen besitzen wir von Seb. und Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart, Clementi, Dussek, Beethoven, C. M. v. Weber, Hummel, Fr. Schubert, Spohr, Mendelssohn-Bartholdy, Ferd. Hiller, Schumann, Rubinstein, Raff, Brahms u. A.

Die normale Satzzahl einer vollständigen Sonate ist vier, nämlich:

1) Ein grosses Allegro in der Hauptform.

2) Ein langsamer Satz in verwandter Tonart, in Rondo- oder Sonatenform.

3) Ein Menuetto oder Scherzo, meistens in der Haupttonart und Tanzform, d. h. mit einem aus zwei repetirten Theilen bestehenden Vordersatze, welchem ein ebenfalls meistens zweitheiliges Alternativo oder Trio folgt. Hierauf kommt der Vordersatz da capo oft mit einem Anhang oder Coda.

4) Das Allegro finale in Rondo- oder Sonatenform.

Oft wird der Charakter oder die Form des Scherzo dem Andante oder dem Finale zugetheilt, wodurch dann die Sonate nur drei Sätze erhält. Oft auch wird einer von den vier Sonatensätzen mit einer fremden Form vertauscht, so dass z. B. ein Marsch, Choral, eine Romanze, Variationenreihe u. dgl. auftritt. Häufig sind zwei oder mehrere Sätze mit einander verbunden, so dass sie zusammen einen einzigen Satz bilden.

Das Concert ist eine grossartig angelegte, technisch schwierige Sonate mit Orchesterbegleitung, meistens in drei Sätzen, nämlich einem Allegro in Sonatenform, welchem ein langsamerer Satz und ein Finale folgen. Letztere beide können auch die Rondoform haben. Das Orchester spielt nicht nur das sogenannte Tutti, welches die Hauptmotive vorbereitet, sie wiederholt und damit dem Solisten Zeit zum Ausruhen gibt, sondern steht in den klassischen, symphonisch gehaltenen Concerten selbstständig neben dem Solo, indem es dasselbe nicht nur harmonisch unterstützt, sondern auch durch thematische Begleitungsart die geistige Einheit des ganzen Satzes aufrecht erhält. Ein solches Verhältniss herrscht wenigstens in den Klavierconcerten von Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Liszt; mehr nur als äusserer Rahmen erscheint das Orchester in den sogenannten Virtuosenconcerten, wo das Klavier mehr selbstständig über der Instrumentalmasse schwebt, wie bei Hummel, Weber, Moscheles, Chopin, Henselt etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
B 3425 III

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

1996 JÓN - 4



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR

3425